

杉浦康平の文字組みスタイルの普及と 1960-70年代の日本語状況

Spread of Kohei Sugiura's Typesetting Methods and the Language Situation in Japan around 1960-70s.

カナ文字¹⁾の美的成立可能性をめぐって

On Aspects of the Aesthetic Potential of Katakana Typography

阿部卓也
Takuya ABE

Keywords : デザイン、カタカナ、写真植字、写植、タイポグラフィ、グラマトロジー、書、
外来語、杉浦康平

1. はじめに

デザインとは、主に複製技術を対象に、社会の文脈と密接に結びついておこなわれる造形活動である。したがってデザインを論じるためには、技術や社会による規定性や構築性を踏まえながら、マクロに対象を捉えることが重要である。本論文は、そのような問題意識の下、1950年代末から90年代前半までの日本の文字と書物のデザインを「光学(写真)技術ベースの印刷の体制」と関係付けて分析することを目指す、継続的な研究の一部をなすものである。

本研究の中心的な考察対象は、デザイナー杉浦康平(1932-)と写真植字(写植)の関係である。すなわち、活字/活版印刷から写真植字と平版オフセットを中心とする「光学ベースのデザイン」体制に移行した局面と、その体制がデジタル技術によって終焉していく局面という、2つの転換を跨ぐ期間に、日本のブックデザイン分野で決定的に重要な役割を果たした杉浦康平の仕事の意義について、メディア論、産業論など複数の視点を折り重ねて、再解釈を試みるものである。

方法としては、すでに杉浦本人や、杉浦の周辺にいた関係者(印刷技術者、デザイナーのアシスタント、写植システム販売企業の企画広報担当者など)へ長時間のオーラルヒストリー取材をおこなっており、そうした直接の当事者の証言を、資料調査とを照応させることで、デザイン、技術、社会の相互関係を立体的に描き出すことを目指している。

本研究全体の展望や、デザイン史研究において杉浦康平を分析することの戦略的な意図などについての詳細は、拙論「杉浦康平デザインの時代と技術」(拙編著『ハイブリッドリーディング』所収、新曜社刊、2016、p.61-80)を参照されたい。

1-1. 本論文の主題

本論文は、2019年に発表した拙稿「写真植字の普及と杉浦康平の実践 ～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る」（『愛知淑徳大学論集創造表現学部篇9号』、p.1-32。以下、「前論考」と略）の直接的な続編として執筆されている。

「前論考」では、1950年代後半に杉浦らが開始した「詰め組み」や「詰め貼り」と呼ばれる技法の成立過程を分析した。本論文では、そのようにして始まった文字詰めの手法が、1960年代以降に日本の商業印刷物全般に普及したことと、デザインの現場や日本社会の変化との関係について考察する。

1-2. 本論文の構成

本論文の構成は、以下である。まずこの後に続く第2章で、「前論考」の内容の要約をおこない、「詰め組みスタイル」の成立過程をめぐる諸問題の中で本論に直接関係するポイントを確認する。続く第3章では、その詰め組みが、いつ頃どのようにして社会に普及していったかについて、事実経緯を検討する。また、そうした技法の普及を支えた印字技術の変化（特に写植機の機能向上）についても確認する。その上で第4章では、詰め組みが社会に広がっていった期間に、日本語がどのように変化していたのかを検討する。そして第5章では、議論全体をまとめ、社会が文字詰めスタイルを要請したことの意味と、杉浦デザインの意義について考察する。第6章では、展望として、今後の研究計画の全体像を説明する。

2. 「前論考」の総括と補足 －杉浦の文字詰め実践とは

「前論考」では、詰め組み技法の開始期の状況を詳しく検討した。デザインの版下制作において、日本の漢字仮名アルファベット混じり文のタイポグラフィを美的に成立させるために、印字された文字を手作業によって切り貼りして文字の間隔を調整する詰め組みの手法は、杉浦らによって1957年頃に開始され、続く1950年代末から1960年代初頭にかけて、より洗練された技法として確立した（「前論考」3-1節）。その実践は、杉浦の社会への問題意識や文化状況（同・3-2節）、デザイン実務上の課題（同・3-3節）、先行例となる作品や思想からの影響（同・4章）などが絡み合う中で始まったものだった。

杉浦にとっての詰め組みは、クラシックの音楽会のポスターやパンフレットの音楽史の年表とといった翻訳的な芸術文化領域のデザイン作業を通じて、つまり日本語の単語や文をなす漢字とひらがな、そして外国人名などのカタカナやアルファベットという異なる文字種を大量に混在させることが必要な業務の中で発展した。

それ以前の日本の商業広告図案・ポスターデザイン分野では、文字要素はごく限定的な使用に留め、グラフィック（写真やイラストや抽象／幾何形態の構成）を中心的な要素にすることで美的な統一感を確保する手法が一般的だった。雑多な文字種からなる日本語の印字テキストを大き

く大量に使用すると、視覚的にいびつな印象になり、洗練されたデザインになりにくいという事情があったためである。それに対して杉浦たちは、様々な先行理論を参照しつつ独自に発展させた詰め組みの技法を駆使することで、日本語の活字だけを中心的な要素にしても、美的に洗練された表現が可能であることを示したのである。

2-1. 社会的積層としての、書字文化

そのような文字詰め技法の開始状況にまつわる、本論にとって特に重要な事柄を、二つ確認したい。

一つ目は、杉浦が望ましい文字の組み方を模索する根拠として、書字（筆書き）の方法が強く意識されていた、という事実である。イラストなどに頼らず、活字だけを配置しても紙面を美的に成立させることが可能であるという気づきそのものは、ヨーロッパ・スタイルのモダン・タイポグラフィ、たとえばヨゼフ・ミュラー＝ブロックマンらが 1958 年に創刊した『Neue Grafik』誌など強い影響を受けてのものだった。しかしヨーロッパ・タイポグラフィが想定している操作対象は、基本的に欧文アルファベットのみである。漢字かな混じりの文字種から成り、書字方向も縦書きと横書きの 2 種が混在するなど、前提が全く異なる日本の書き言葉の体系を美的に構成するには、欧米の理論をそのまま援用するだけでは対応できなかった。

そうした中で抛り所とされたのが、杉浦自身の原初的な書字体験であり、あるいはかつての（特に戦前までの）当たり前筆書きがあった時代の市井の人々の、文字への感受性だった。つまり、文字の本来的な性質を「書き手の肉体的な身体運動が刻み込まれたもの」だと考え、印刷文字（金属活字）にはそうした文字としてあるべきものが根本的に喪失していると捉える、という対比を前提に、言わば「活字に書を与え直す」ような実践が、杉浦のタイポグラフィの目指すところだと理解できる。杉浦のそうした試みは、当時確立しつつあった写真植字や写真製版といった技術的な環境と、株式会社写研が写植用に開発した石井明朝体の品質によって可能になったものだった。

2-2. カタカナの扱い

二つ目に重要な点は、切り貼りによる字間調整をおこなう際にとりわけ問題になったのが、カタカナの処理だったということである。もちろん、杉浦のタイポグラフィはカタカナの処理だけを主眼にしたものではなく、本来的な関心は、漢字仮名交じり文としての日本語表記全体をデザイン的に成立させることであった。だが実際の切り貼り作業において、現実にも調整の工数が発生した文字種は、カタカナだった。この問題についての杉浦の発言（「前論考」でも参照したもの）を、抜粋して再掲する。

「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。[中略] 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きたものなので、形がとてもガタピシしています。西洋のデザイン理論に比して、当時の日本のカナ

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。

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う。[中略] だからカタカナ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。

加えて、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。」(杉浦談。以降、特に出典表記のない鉤括弧付きの発言は、本研究のために実施したオーラルヒストリー取材での、杉浦の語りである)

日本語の標記に必要な文字種と活字組版の関係について、少し詳しく補足しておきたい。まず日本の活字は、欧文と違って伝統的にどの文字も、ボディ（铸造活字における物理的な金属の外周）の形が正方形で統一されている。日本語活字テキストで意味の中心を担う漢字の形状は、太い垂直線とそれに直交に交わる細い横線を基本にしており、大筋において全体の形を正方形に収められるからである（上下が大きく余白になる「一」の字のような例外はあるが）。日本語の活字組版は、ボディが正方形だという特性によって、縦組みの場合でも横組みの場合でも、いわゆるベタ組みだけで縦横のラインが揃い、一行の文字数は常にほぼ一定になるし、視覚的な秩序も生まれやすい、という利点がある。

一方ひらがなは、漢字を「くずした」という成り立ちの起源からも、曲線が基本になっており、漢字と同じように正方形のボディに収めると、密度が低く視覚的に弱い印象になる。またベタ組みした時に極端に大きな余白が生じやすい文字の割合も、漢字よりも多い（たとえば「く」や「つ」などの字）。だが、大筋で丸い形状の文字なので、四角い外周に接する円のようなものとして、ある程度まで正方形のボディを満たし、必ずしも詰め組みをしなくとも、視覚的に収まる場合も多い。さらにひらがなは、もっぱら情緒に関わるような和語や、「てにをは」などの文法的な要素を担うので、文意を把握する上での重要度は、多くの場合漢字よりも低い。したがって、ひらがなが漢字よりも視覚的に弱い印象になっていることには、一定の整合性があり、必ずしも問題にならない。

ところがカタカナは、漢字とひらがなのいずれとも、基本性質を異にする。「片」の仮名、あるいは「傍」の仮名という語義が示すように、カタカナは漢字の一部を暫定的に借用して代替す

るために生まれた文字なので、起源からして、かたちに欠落や不完全性を孕んでいる。また形状的には、垂直／水平でも円弧でもなく、斜めの線が基本になっているという際立った特徴を持つ（「タ」「ク」「ノ」「ミ」などの文字を想起されたい）。そのため正方形ボディをベタ組みしたカタカナ活字の組版では、斜めの線と斜めの線が連続することになり、視覚的に非常に大きな、不自然な空隙ができる。また同じ文章でも、縦組みした時と横組みした時とでは空隙の生じ方は大きく異なるものになる。こうした問題は、活版印刷で組版をおこなっている時点では、金属の物理的なボディが干渉してしまうため（字間をベタよりも詰めることができないので）解決が困難だった。杉浦がデザイナーとして活動を始めた時代以降に、写真製版を前提にした版下フィニッシュワーク制作や写植による詰め印字が普及していくことによって、この問題に対して継続的な取り組みをすることが、徐々に可能になっていったという状況があった。

2-3. 杉浦デザインにおける文字の扱いの実際

本章の最後に、本論が述べている杉浦のタイポグラフィが、具体的にどのようなものを図版で確認し、特徴を共有しておきたい。事例として取り上げるのは、1960年代末の季刊誌『デザイン批評』²⁾の表紙と目次のシリーズである。杉浦が文字詰め手法を開始して約10年が経っており、正確には「前論考」で検討した時期よりやや後年の、より徹底した組み方が完成しつつある時期の作品だが、杉浦の文字への取り組みの特性を理解する上で、都合の良い特徴があるからである。

それは、この『デザイン批評』の表紙と目次を、杉浦をはじめとする異なったデザイナーが、毎号交代で担当しているという点である。しかも同誌の責任編集者は、50年代末から60年代前半にかけて杉浦の盟友だった栗津潔なので、栗津の交友関係から、世代や活動領域が杉浦と近く、後年のデザイン史概説などでは杉浦と並んで語られるようなデザイナー達が起用されている。その上、雑誌なので号が違って記事の構成や目次の分量などには共通性が多い。つまり、この時点で杉浦とそれ以外のデザイナーが文字情報をどう扱っていたかの違いを、比較して観察できるような事例になっているのである。以下に掲載したのは、勝井三雄、栗津潔、原広司、そして杉浦康平が担当した、『デザイン批評』の各号である。



図1：勝井三雄が表紙・目次構成を担当した『デザイン批評』
(No.5、1968年)



図 2：粟津潔が表紙、平手泰子が目次構成を担当した『デザイン批評』
(No.6、1968年)



図 3：原広司と入之内瑛が表紙・目次構成を担当した『デザイン批評』
(No.12、1970年)

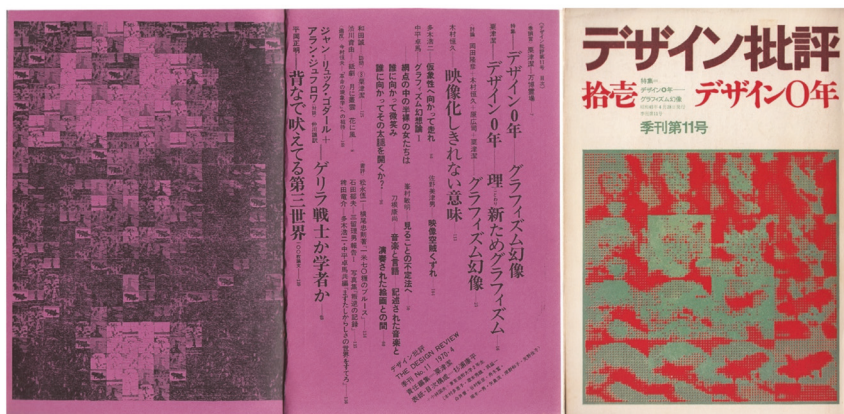


図 4：杉浦康平が表紙・目次構成を担当した『デザイン批評』
(No.11、1970年)³⁾

杉浦が東京造形大学の教員としてデザイン教育に深くコミットしていた時期なので、協力者に学生の名前が連なる。

このように比較してみると、似たような文書構造の文字情報を扱っても、読み手に伝わる全体像や、作り出される印象が、デザインによって全く変化することがよくわかる。特集名を前景化させるか、著者を前景化させるか、各論の主題を前景化させるかといった、デザイナーごとの価値判断の違いも興味深い。その上で、杉浦が担当した号の目次に注目すると、字間調整の積極さ、強調されたカタカナの扱い、文字サイズのジャンプ率の大きさ、書体の使い分け、ガイドラインの複雑さ（水平・垂直・斜めの揃えの軸が混在する）など、使用されているパラメーターの数がとりわけ多いことがわかる。そうした多数の変数を調整した効果として、読み手の距離（あるいは読み手の意識の注目度）に応じた情報粒度のコントロールを実現しつつ、片面 1 ページに全ての目次情報を収め、なおかつ審美的な紙面が作られている（その個性は、同じく片面に文字情報を収めた『No.6』のオーソドックスなレイアウトに比較すると、より鮮明になる）。もちろん『デザイン批評』の各号表紙と目次は、それぞれ異なった思想で製作されているものであり、本論もそれらの間の優劣を論じる意図はない。また杉浦デザインの「表面的なテイスト」に関しては、受け手によって好き嫌いもあるだろう。だが「文字が、かたちを通じて、メッセージ内容を訴えかける効果」の実現という意味において、杉浦デザインは同時代の中でも突出した成果を上げていたと考えられる。

3. 詰め組みスタイルの普及過程と印字技術

こうした杉浦の文字詰め技法（および、文字の扱いを中心軸に据えたレイアウト手法）は、それ以後のデザインに決定的な影響を与えた。本章では、その影響の系譜を大まかに確認したい。

3-2. 書籍分野での杉浦デザインの影響

杉浦のタイポグラフィ実践がもっとも直接的に影響を与えたのは、やはり装幀や造本など、比較的杉浦に近い分野のデザインだと言える。たとえば和田誠は、50 年代終盤に初めて杉浦の手法を目にした際の衝撃を、以下のように語っている。

「現在 [この発言の初出は 1997 年] は写植を切り貼りしたり、最初からつめて打ってもらったりするのが当たり前になりましたが、写植がまだ新しいものだった時代には、そういうことを考える人はいませんでした。それをやり始めたのは杉浦康平さんだろうと思います。今から 40 年くらい昔 [= 1950 年代終盤] の話です。あの頃は、字間をあけて打つことはあっても、つめるということがなく、たいていはベタで打ったものをそのまま印刷に回していました。[中略] 写植を全部切つて詰めるのだから大変です。小説 [の本文の組版] なんかでそれをやるわけにはいきません。この方法はポスターのたぐいに限られるわけですが、それでもデザイン界では画期的なことでした。僕もたちまち影響を受けました」（和田、1997、p.49）

また津野海太郎は、和田が言及しているよりもやや後の時期、1960 年代前半の杉浦のデザインワークについて、以下のように回想している。

「それまで [1963 年まで] の『新日本文学』⁴⁾ の外見は、栗津 [潔] さん時代もふくめて、伝統的な文学雑誌のスタイルを踏襲した、まあまあ穏当なものだったと言っていい。それを杉浦さんは、デザインの外科手術ともいうべき強引な手法でがらりと一変させてしまったのである。[中略] 表紙だけでなく目次や本文レイアウトも変わった。後年の杉浦さんのような徹底的なやり方ではなかったが、タイトル文字のサイズを小さめに統一したり、逆に写真やイラストレーションを大きく裁ち落としでつかったり、それだけで、やぼったい左翼文学雑誌がたちまち欧米のリトルマガジンのようなすっきりと知的な感じになる。いやはや、デザイナーが交代するだけで、雑誌というものはこんなにもはげしく変貌してしまうものなのか」(津野、2008、p.60)



図 5：栗津潔デザインの『新日本文学』
(1963 年 12 月号)



図 6：杉浦康平デザインの同誌
(1964 年 1 月号)



図 7：杉浦康平デザインの同誌
(1966 年 1 月号)

なお、この津野の発言は、単に私淑するデザイナーの作家性や個性を評価している場面としてではなく、もう少し歴史的な文脈を踏まえて理解されるべきである。つまり杉浦が、文字を美しく並べるという段階を超えて、造本設計全体に方法を敷衍させ、本の在り方そのものに関与を始めた、ということの意義である。杉浦が『新日本文学』のデザインを担当していたのは 1964 年から 1966 年にかけて⁵⁾ のことであるが、この時代、デザイナーが書籍や文字中心の「ページもの」媒体に全体的に関わることは稀であった。学術書籍や文芸誌など、文章中心で、テキストの内容にこそ価値があるとされる分野においては、「本文」とは「作者」や「編集者」が責任を持つ最も重要な領域であり、そこにデザイナーが介入することは、役割分担を侵犯する行為になりうるからである。しかし杉浦はこの時期に、『新日本文学』や『SD』をはじめとする、文芸・建築・音楽・前衛芸術の分野の書籍や批評誌への関わりを通じて、デザインが造本に対して積極的に介入することの有効性を、その作品的な強度で社会に説得してみせたのだ。

その後の世代のデザイナーが書籍造本や本文組版で活躍していく道筋は、杉浦の成果が突破口になって拓かれた側面がある。さらに、津野が『新日本文学』を「やぼったい左翼文学雑誌」と評しているように、杉浦が関わっていた分野は、しばしば(芸術的または政治的に)ラジカルで、

かつ経済的には零細だった。つまり原理的には大きな利益を生みにくく、そのため商業活動への貢献を本分とする（能力の高い）デザイナーが、積極的に関与する力学が働きにくい領域である。しかし杉浦のケースでは、デザイナーが文学者や前衛芸術家など、広告的なデザイン業界とはやや位相の違う人脈とのネットワークを構築しており、その関係性の中で、案件の規模や商業性への貢献とは違ったロジックで業務を選択することがおこなわれていた。そのような交流から、書物・本文デザインの領域に接近していくようなデザイナーの系譜が生まれた結果、日本の学術的・批評的な雑誌や書籍のうちの決して無視できない割合が、造本デザイン的に極めて洗練されたものになる、という現象が起きた。それがおそらく、そうした書籍がより広い読者を獲得することにも寄与し、現代思想をはじめとする戦後日本の文化的または批評的な言説の、受容のされ方そのものに対してさえ、一定の影響を与えたと考えられる。

3-3. 広告分野を含めた、グラフィックデザイン全般への詰め組みスタイルの普及

いっぽう詰め組みの手法は、書籍・本文だけでなく広告的な分野にも広く受容され、急速に広まっていった（前節で参照した和田誠の発言も、むしろ和田がキャリア初期に所属していた広告・宣伝媒体への影響について述べたもの、という側面がある）。

ただし、広告分野での詰め組みスタイルが、杉浦からの影響のみによって成立した、という理解は正しくない。「前論考」の4-2節で見たように、杉浦の文字詰め手法は、広告デザイナー細谷巖との交流を通じて共同で開始されたものであり、作業手法の基礎的な部分は、杉浦が細谷から学ぶことも多かった。1959年に細谷がデザインを担当したブリヂストンタイヤのポスターのコピーやリード文では、既にまとまりのある日本語の詰め組みがおこなわれている。杉浦と細谷は、何度か共同制作もするなど、50年代末には極めて近い関係性にあった。そのような交流と協働の中で生み出された手法に対して、「どちらがよりオリジナルな発明者か」という問いを立てることには、さほど意味がない。だが広告分野全体としてみれば、必ずしも杉浦のタイポグラフィからの影響に拠らない、「広告プロパー」な文字詰めスタイルの系譜も存在していた、と考えられる。



図8：細谷巖によるブリヂストンタイヤのポスター（1959年）

そのような広告系文字詰め的发展を観察する一例として、広告会社ライトパブリシティが1950年代後半から60年代を通じて制作を請け負っていた日本楽器製造(ヤマハ)の新聞広告を通時的に見てみたい。なおシリーズのアートディレクションは向秀男で、この時期のライトパブリシティには細谷や和田も在籍している。



図9：1958年12月7日付ヤマハ新聞広告
(紙面右上)



図10：1963年4月28日付ヤマハ新聞広告
(紙面下)



図11：1963年12月22日付ヤマハ新聞広告
(紙面下)



図12：1966年3月28日付ヤマハ新聞広告
(紙面下)



図 13：1968 年 6 月 15 日付ヤマハ新聞広告（紙面下）
（図 9～13 の図版は、いずれも朝日新聞縮刷版より）

こうした広告を確認すると、詰め貼りを使った写植文字組みは、やはり 1960 年前後に登場し、その後の約 10 年弱で、段階的に洗練されていったと考えられる。ただしライトバブリシティの仕事は、当時のグラフィック表現としてはハイレベルで、広告分野全体では先進的な事例である。日本全体で、もう少し標準的な（低予算のものを含めた）雑誌等の掲載広告では、主としてタイトルやメインコピーの文字組みにおいて、「手書きレタリング以外は、ほぼベタ組み」という状態だったものが、やがて「写植または活字清刷りの詰め組みが散見される状態」になり、最終的に「何らかの形で詰めるような組みが主流になる状態」になる、という変化が、およそ 1965 年頃から 73 年頃までの間に観察されるようである。

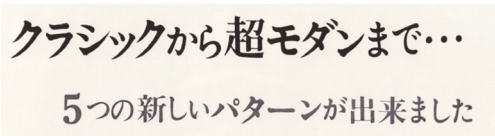


図 14：1967 年の東芝記録計算機の全面広告の文字組み（キャッチコピー）
（『SD』、1967 年 9 月号 p.130）

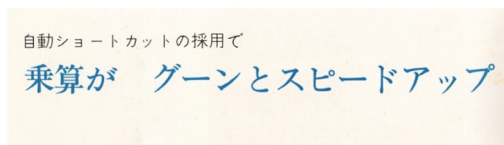
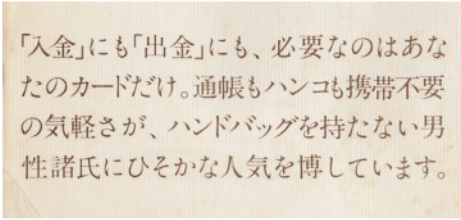


図 15：1967 年の淡陶株式会社の全面広告の文字組み（キャッチコピー）
（『SD』、1967 年 9 月号、p.4）



「入金」にも「出金」にも、必要なのはあなたのカードだけ。通帳もハンコも携帯不要の気軽さが、ハンドバッグを持たない男性諸氏にひそかな人気を博しています。

図 16：1972 年の富士銀行の全面広告の文字組み（リードコピー、部分）
（『日本の将来』、1972 年第 2 号、表 3）

3-4. 杉浦的タイポグラフィと広告的詰め組みスタイルの差異

切って貼って詰めるという表面的な手法が共通していても、その背景にある思想は、杉浦の文字詰めと広告的な文字詰めとで、かなり異なっている。杉浦の場合に目指されているのは、大まかに言うと「書字と活字の文化を接続する」ことだと考えられる。つまり、たとえ活字であっても、その文字と文字、あるいは線角の間には、筆勢、運筆、呼吸といった原理が働いていると想定し、それに沿って文字を配置していくことが基本的な作業仮説である。言い換えると、文字の単純な外形そのものよりも、言葉の意味的な流れや、書き手／読み手の呼吸（頭の中に響く想像の呼吸）などの「時間的・運動的なリズム」が軸になっていて、それを文字の大きさや間隔の調整という「空間的なリズム」に変換する作業だと考えることもできる。文字を詰めるのは、決して目的ではなく、その結果でしかない⁶⁾。

13

メビウス・ジャケット
“筆書き”で縫える曲面

図 17：1973 年に杉浦康平と中垣信夫が造本した縦組み書籍の章タイトルの文字組み
（坂根巖夫『美の座標』、1973 年、p.52）

チベットの 光輪文字

図 18：1985 年に杉浦が造本した横組み書籍の章タイトルの文字組み
(写研+杉浦康平『文字の宇宙』、1985 年、p.44)
同書は写研創業 60 周年の記念刊行物。
印字担当は写研+小野禎一+森山写真タイプ。

一方、広告系の詰め組みの系譜では、筆法や歴史性への意識というよりも、文字を（紙面の中でより重要な要素である）メインビジュアルに馴致させる目的、あるいは間隙を圧縮して情報の密度を演出する目的でおこなっているという側面が強い。また杉浦が大筋で本質論的な（普遍性を模索するような）立場を取るのに対して、広告系はモード的な態度であり、文字の組み方や書体の使い方自体を、時々スタイルとして消費していくという傾向も強い。

だが現実の普及プロセスでは、この 2 つの系譜は必ずしも差異を意識されず、曖昧に混ざり合いながらデザイン・印刷分野の標準技法として大衆化したと考えられる。先駆的な成果の有用性を理解し、スタイルを追従する標準的な層のデザイナーの全員が、必ずしも背景となる思想に立ち返ったり、メソッドの起源を批判的に検証するとは限らない。また雑誌のように書籍・組版文化と広告文化の中間的な性質を持つ媒体の隆盛も、両者の違いを区別なく必要とするようなデザイン活動の需要を増大させただろう。さらに時代が進めば進むほど、印刷関連の技術装置が、書籍系と広告系との間で截然と区別できなくなっていったことも、両者の混淆した受容のされ方に寄与したはずである。

3-5. 詰め組みスタイルの普及と写植技術の展開

そのような詰め組みスタイルの普及を支えた代表的な技術装置が、写植である。文字と文字を重ねるように印字することが可能な写植機は、そもそも原理的に、詰め組みと相性が良い。しかし「写植の登場によって詰め組みが始まった」と言うのは正確ではなく、歴史的に詰め組みの開始は写植機の普及よりも先行している（「前論考」3-2-3 小節）。むしろ、写研の開発発本部長であった布施茂が言うように「詰め組みなどの需要の増大は、写真植字の普及に拍車をかけた」という側面がある（布施 ed.、2016、p.35）。

だが写植の登場が、ただちに詰め組みを容易なものにしたという訳でもない。そもそも通常の（詰めないような）印字であっても、ページもの分野への写植機の進出初期には、活字組版に比べて作業者の労力が飛躍的に軽減した、とまでは言えない状況があった。レイアウト指定に沿った印字結果を得るためには、写植機の印字オペレーターが指定を元に（手動で、あるいは計算機で）

必要な文字の位置や字間や行間の送り量を計算して、すべて数値に変換し、それを写植機に設定する必要があったからである⁷⁾。このようなオペレーターの手間を省き、割付計算を自動でおこなえるようになるには、歯車とゼンマイ仕掛けに代わって、電子演算装置（マイコン）を備え、印字機構を電動で正確に制御できるステッピングモーター（パルスモーター）を搭載した写植機の登場を待つ必要があった。この電動制御の手動写植機は、写植機メーカーとしては後発だったリョービが先駆けて実用化し（1970年販売開始の「レオン・ミニ」）、その跡を追う形で、写研やモリサワも商品化した。写研の手動機の場合、オペレーターが割付計算から解放されるのは、電動式写植機 PAVO-K が販売される 1973 年以降ということになる。70 年代の広告、商業雑誌などの分野では、文章中の全ての文字間に一律の詰めを適用する簡易的な詰め（「均等詰め」⁸⁾と呼ばれた）も広まっていたが、そうした指定も、割付作業のコスト軽減により、対応がより容易になっていった手法である。

しかし、本論が「詰め組み」と呼んでいるような杉浦のタイポグラフィを印字で実現するには、さらに複雑な操作が求められる。杉浦の詰め組みスタイルは、印字用語では「食い込み詰め」とも呼ばれるもので、全ての文字を正方形のボディどおりに並べる「ベタ組み」や、前述した「均等詰め」、あるいは字面ごとに異なる字中（プロポーションナルピッチ）で文字を並べる「プロポーションナル詰め（字面詰め）」⁹⁾などに比べても、さらに混み入った方法である。

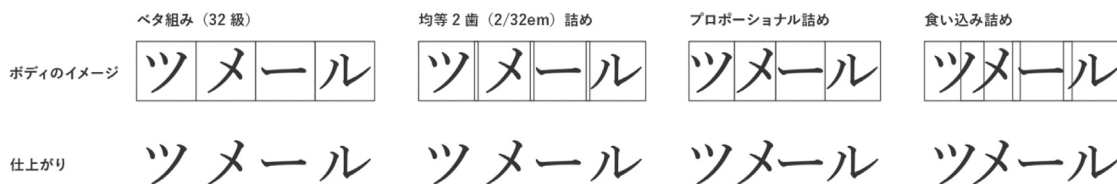


図 19：様々な詰め方と、その効果

写研『写植 NOW』（1982 年）の表紙の図版を参考に、筆者が游明朝体で作成したもの。
概念を解説するための模式図なので、ボディ等の厳密なサイズは実際のものではない。

この食い込み詰め作業が複雑になる理由は、どこまで詰めるべきかが、1 文字だけでは決定できず、隣接する 2 文字の組み合わせ次第で変化する、ということである。そして写植機では、印字する前に組版の状態を確認する手段が（文字の位置関係を示す点示板という機能以外は）、長い間存在しなかった。そのため、日本語仮名の食い込み詰めを印字段階で（事前に目視で確認せずに、予想しながら）おこなうためには、書体ごと、縦書きと横書きのそれぞれに用意された、隣接文字のカーニング表を元に字間を割り出すなど、極めて手間のかかる作業が要求された。結局、詰め組みの初期には、印字した文字をデザイナーが一字ずつ切り貼りして調整して版下を作るか（その場合は、デザイナーが作業コストを負担する）、膨大なテスト印字を繰り返して望ましい組み状態を模索するか（それは金銭コストに跳ね返るので、予算豊富なプロジェクトに限られる）、主要な書体の望ましい文字と文字の組み合わせ設定を内面化し早く美しく混むことができる熟練した写植オペレーターを起用する（そのような技能を持つ人材は限られる）など、いずれか

の制約を越える必要があった。

しかし、写植機に CRT モニター（ブラウン管）が搭載され、印字前に印字結果とほぼ同様の組版結果が像として得られるようになると、食い込み詰め印字の実現コストは大幅に削減されていく。手動機へのモニターの搭載は、写研の場合¹⁰⁾で 1977 年の PAVO-JV からである。PAVO-JV のモニターは 5 インチ（今のスマホ程度の大きさ）で、表示は黒画面に緑色の単色、解像度が低いので印画紙の全体を表示することはできず、印字している部分の周辺の数文字を表示する性能しかなかった。現実的には、細かな小見出しなどを含めた全ての詰め印字に活用できたわけではなく、モニターでの確認が有効なのは、タイトルのように大きい文字に限られた。だがそれでも、画面を見ながら事前の文字間を調整できるようになることで、食い込み詰めはそれ以前よりもはるかに簡便な技術になっていった。また、それによって印字オペレーターの技能の専門性（＝同業他者との差別化）の根拠や、デザイナーとの役割分担もまた揺らぎ、変化していくことになった。



図 20：モニターディスプレイが搭載された PAVO-JV

（「文字に生きる」編集委員会編『文字に生きる [51～60]』、1985 年、p.26）

なお、写真右上の大きなモニター画像は、新機能を説明するための拡大写真（切り抜き）であり、この位置にこの大きさのディスプレイがあるわけではない。

実際のディスプレイは、モデル女性の顔の右奥にある小さな黒い部分である。

このような事例を見ていくと、写植機の技術向上がデザインの状況を作るのか、それともデザイン現場のニーズが技術装置の向上の原動力となるのか、という問題は単純に決められないことが分かる。詰め組みの流行が写植の普及を促したという側面がある一方で、写研企画宣伝部部長だった杏橋達磨は、当時の状況を振り返り、次のように語る：

「写研に限って言うと、じつはデザイナーのニーズを調査して次に開発すべき機能を決定する、といったマーケティング活動を意識的に行っていたということは、私が知る限りなかった。今考えてみると、それは不思議なことではあるのですが。実際のところ、文字を本当に美しく組むことができるというデザイナーは、ごく一握りしかいなかったと思います。それ

はやはり、杉浦さんの系譜にあるデザイナーであり、あるいは直接の師弟関係ではなくても、単なる模倣を超えて分析・研究した、少数のデザイナーの方々ですね。けれどそれ以外のほとんどのデザイナーは、そうした成果を追従しているようなものなので、デザイナーに広くニーズを聞いても（次に何をすべきかは）わからなかった。一方で写研という企業、特に社長の石井裕子は技術志向で、自分たちが開発した技術によって、美しい文字の在り方を世の中に普及させ、本の文化を主導していきたいという信念も、非常に強くあった。けれども、世の中の新しい技術によってできることが増え、他社の新製品によって刺激を受け、という状況でもあった。写研も、時代の変化に追われるように無我夢中でやっていたというのが、実際のところではないかと思う」（杏橋、本研究のための取材調査での発言）

いずれにしてもこの時代において、テクノロジーがもたらす可能性とデザイナーが追求する美意識、先鋭的な成果と標準レベルでの普及、前衛・文化的な活動と商業的な活動といった二項的な要素は、実際には截然と図式的に分けて考えることはできない。また片方がもう片方を生み出すという一方向的な因果関係が成立しているわけでもない。むしろ両者が垣塙のように絡み合っ

4.1960-70年代の日本語の言語状況

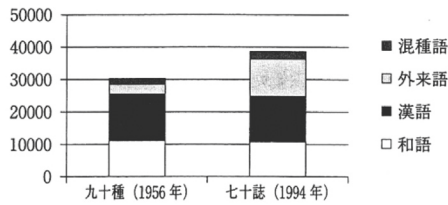
ここまでは、比較的ミクロな議論として、文字の詰め組みという手法について、その意義、普及過程、印字技術装置の発達などとの関係を検討し、特にカナ文字を美しく組む手法として需要があったことを確認した。

いっぽうここからは、着目点を言語一般に広げてみたい。具体的には、デザイン業界に詰め組みが普及した1960年代から70年代にかけて、日本語の表記そのものが、どのように変化していたのかという論点である。結論を先取りすると、この期間に日本語の中でのカタカナの役割が大きく変化した（重要度を増した）、という事実がある。本章では、計量的な言語学分野の研究成果を参照しながら、この問題について検討していく。

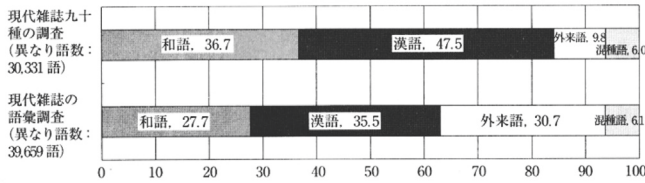
4-1. 増加する外来語

日本語の文章における語彙の変化に関する統計でもっとも知られているものの一つは、国立国語研究所がおこなった、雑誌の文章の中に出現した語彙についての網羅的な調査である。同研究所による、1956年¹¹⁾と1994年におこなわれたほぼ同一の方法による調査を比較することで、戦後の40年間の語彙の変化を大まかに推定することができる。

上記の調査を元に作成された、『現代日本語学入門』（2007）および『計量国語学事典』（2009）掲載の表¹²⁾を下記に引用する。



グラフ 1：雑誌に出現した語の文字種別の「数」の変化
(荻野綱男『現代日本語学入門』、2007年、p.45)



グラフ 2：雑誌に出現した語の文字種別の「比率」の変化
(計量国語学会『計量国語学事典』、2009年、p.98)

和語や漢語の語彙数が大きく変わっていない中で、外来語のみが大幅に語彙数を伸ばし、語彙全体に占める比率においても 1956 年の 9.8% から 1994 年の 30.7% へと、約 20 ポイントも増加している。具体的な単語を見ると、欧米、特に圧倒的に英語からの外来語が、戦後大量に日本の言語に流入したことが分かる。

4-2. 基本概念化する外来語

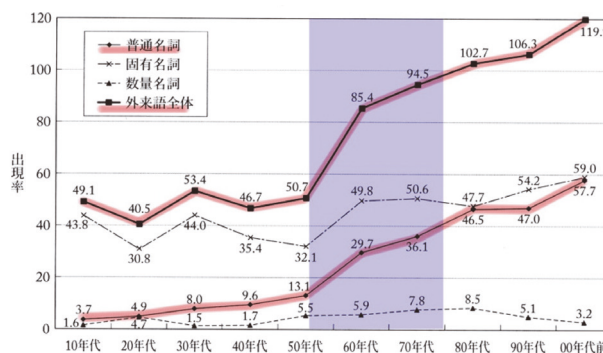
また金愛蘭は新聞のテキストを分析し、その結果を根拠にしながら、外来語が日本語の抽象的な概念を表す基本語になっていった現象について研究している(金、2012)。抽象的な概念を表す基本語とは、例えば「かく」「ひらく」など、多義的で広範囲、高頻度に使用される、言わば我々の言語生活の根幹となるような語彙のことである。金によると、従来の言語観では、特定の対象を示し、しばしば限定された分野で使用されるような具体名詞(「テニス」「インターネット」など)の外来語が増加することはあっても、外来語が抽象的な基本語にまで進出することはあまり想定されてこなかった。しかし実際には、20 世紀後半の外来語の増加は、具体名詞の増加だけと片付けることはできず、書き言葉における外来語の基本語化も大きく進んだという。

それはたとえば、以下のような事態を指す：「タイプ」という言葉は、活字の母型、型、形式、種類、代表、人の外見や性格の類型など、多義的な意味を持つ抽象度の高い語である。我々が「新タイプの車だ」「あいつは嫌いなタイプだ」と言うとき、それらは「新しい型番の車だ」「嫌いな性格の持ち主だ」など、別の漢語や和語にも言い換え可能である。だが「型番」や「性格」ではなく「タイプ」という言葉のほうが好んで使用され、その言葉によって、かつて書き分けられていた他の多くの類義語が包括される場合は、タイプという言葉が、類似の和語・漢語よりもメタ

で基本的な概念になっていると考えることができる。そのような、かつてであれば漢語や和語が担っていた用法を、外来語が代替し侵食していくような状況が、1950年代から2000年代にかけて進行していったことを、金の研究は示唆している。

4-4.1960-70年代に増加のピークを迎える外来語

では、戦後の日本社会で外来語が多くなり、かつ重要な存在にもなっていったとして、その増加の仕方は、常に一定だったのだろうか。それを考える手がかりとしては、橋本和佳による、朝日新聞の社説テキストなどを分析対象にした、外来語の出現率に関する包括的な研究成果が参考になる（橋本、2010）。橋本によると、外来語は全体としては増加し続けているものの、その増え方は一定ではなく、初めは緩やかだが、ある時点で大幅に増加し、その後再び緩やかになる、S字のようなカーブを描くという。そして、その急速な増加は50年代後半に始まり、60年代を通じて非常に大きく増加し続け、70年代後半になってややブレーキがかかる（急激ではなく安定した増加に転じる）とされている。



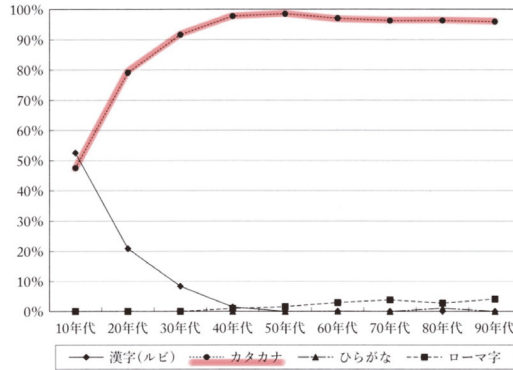
グラフ3：普通名詞、固有名詞、数量名詞の出現率の推移（強調は引用者）
（橋本和佳『現代日本語における外来語の量的推移に関する研究』、2010年、p.44）

このような増加のカーブを描いた原因として考えられる言語内的、および社会的な力学は多様であり、単純に因果関係を語ることは難しい¹³⁾。だがいずれにしても、外来語が増加した時期と詰め組みが普及した時期がほぼ一致していることは、注目に値する。

4-4. 外来語の表記

ここまで外来語という言い方をしてきたが、日本語の文字表記としては、それが何の文字種を意味するのかについても確認しておきたい。たとえば外来語の「クラブ」は、カタカナ（＝クラブ）で書くだけでなく、ローマ字の原綴りそのまま（＝club）でも、漢字でも（＝倶楽部）、ひらがなでも（＝くらぶ）書くことが可能である。

橋本和佳は、そうした表記の変遷についても、20世紀の100年間の単位で検討している（橋本、前掲書）。そのグラフを、以下に引用する。



グラフ 4：表記法の比率の推移（強調は引用者）
（橋本和佳、前掲書、p.141）

この分析¹⁴⁾によると、①ローマ字表記は、戦後に増加した傾向があるが、全体としてはわずかでしかなく、5パーセント以下。②漢字表記は、20世紀の前半を通じて急速に減少していき、戦後になると出現しなくなる。③ひらがな表記は、常に非常に少ない。そして、④カタカナ表記は20世紀前半に急速に増加していき、戦後は95%以上という非常に高い水準で定着する。つまり戦後に関する限り、本章の4-1節から4-3節で議論してきた外来語とは、かなりの程度までカタカナのことであると考えることができる。

以上を総合すると、杉浦らが50年代に開始し、とりわけカタカナを美的に成立させることに強い効果を発揮した技法であるところの文字組みや詰め印字が、一気に普及した1960年代から70年代という時期は、日本の文化史上かつてないほど急速に、我々の文字生活の中でカタカナが重要な存在になっていった時期でもあった、と結論づけられる。

5. 考察 言語状況と文字組み手法との関係

第2章から第4章までで検討したことを総合すると、杉浦デザインと社会との関係で、いくつかの興味深い論点が浮上する。

5-1. カタカナと書

第一に、書とカタカナの関係である。3-4節で見たように、杉浦が日本語タイポグラフィを美的に成立させるために参照したのは、運筆、筆勢、呼吸や身体運動とかたちの関係、リズムといった「書」の感覚（＝活字文化以前の文字を支えてきた、日本社会に記憶として積層していた原理）であった。しかしそもそも、カタカナは書の歴史において中心的な対象ではなかった。書の理論とは、ほとんどの場合漢字を書くことについての理論や美意識である。書とは、筆書きという書き手自身の身体運動によって、漢字の線画が持っている起源や歴史性、あるいは意味と形の響きあいとの関係を追体験し、再解釈するような活動だと要約できる。こうした漢字の中心性¹⁵⁾を前

提にした上で、日本の書字の場合、ひらがなも季節の移ろいや思慕などの情緒、あるいは漢字と漢字の論理を接続する重要な役割を担うので、副次的にはひらがなも書の主題となる。だがカタカナは、書き手がアクセスするべき起源をあらかじめ喪失しており、形態においても不完全なものなので、それを書くということが、日本の書字文化における要点とされたり、主要な関心事になることは少なかった。カタカナを書くための技法が積極的に開拓されてきたとは言えないのである。

加えて、横書きという書式方向の問題も、書には範を求められないものである。書は基本的に縦書き、天から地に向かって垂直に下りる運動性を前提にしている。実際、杉浦のタイポグラフィでも、縦書きは極めて重要な軸になっている。だが杉浦デザインの原理は縦書きのみでなるものではない。縦書きと同じように重要視されているのは、縦書きと横書きが渾然一体となって使用され、一つの紙面に併置されているような、当時の日本の現実の文字状況である。

しかも、杉浦が向き合っていた横書きとは、戦後になって日本に定着した、欧文アルファベットのように左から右に書く／読むような横書きである。今ではまれになった、右から左に進む横書きであれば、「一行が一文字の縦組みの連続」という解釈が可能だが、「左から右に進む横書き」は、伝統的な書字の枠組みで対応することができない。もちろん、この左から右に進む横書きは、アルファベット表記に準じたものであり、外来語を表記するためのカタカナは大筋でアルファベット由来の語なのだから、カタカナと横書きの問題は、絡み合っている。

つまり、杉浦たちがおこなった「カタカナを書のように美しく組む」という挑戦は、実際には単に過去の書の規範を援用するだけでは対応不可能なものであり、歴史や文化を参照しつつも、新たに可能性を構想し、自ら構築せざるを得ないようなものとしてあったはずなのである。

5-2. カタカナ概念で思考する社会

第二に、第4章で見たような状況、特に、1960年代以降に日本社会全体がカタカナ表記の外来語を大量に受容し、それに基づいて思考するような文字生活を送るようになったことと、杉浦の仕事との関係を検討したい。まず前提として、カタカナ外来語が大量に流入するようになる以前の、日本の外来語受容を確認しよう。丸山真男と加藤周一が『翻訳と日本の近代』（丸山・加藤、1998）で詳しく論じているように、江戸時代の蘭学から明治期にかけて、つまり日本が欧米の思想や概念を受容して近代化する過程では、基本的に「翻訳主義」が取られていた。すなわち欧米由来の諸概念を漢字に置き換え、新しく訳語を作るという方法である。例えば今日でも当たり前前に使用される「自由」(freedom や liberty などの訳語)、「平等」(equality などの訳語)、「社会」(society などの訳語)、「人権」(human rights や right of man などの訳語)といった基本概念は、漢字と漢字を新しく組み合わせたり、漢文の古典から言葉を探して意味を再定義することによって、翻訳語として作り出されたものである。これは、西洋の文化を漢文という汎東アジア的な教養の枠組みで受け止め、咀嚼しながら受容するような文化的態度¹⁶⁾だと言することができる。

漢字による翻訳主義で概念を輸入していた時代の日本の西洋思想受容が、どの程度まで「深い」

ものであったかは、議論の余地があるだろう。だが少なくとも客観的な事実として、外来語をカタカナで表記する場合には、基本的には原語の発音（あるいは綴りから連想される読み方）を、似た発音の日本語音素に置き換えるだけで済むので、意味を踏まえた翻訳のプロセスは不要になる。なおかつ読み手も、カタカナであれば、その外国語への理解が求められることもなく、とりあえず読むことはできるので、受け入れるハードルは原綴り表記よりもかなり低い（例えば文章中で「テーマとして捉える」や「初歩的なイラストレーション」と書いてある場合と、「themeとして捉える」や「初歩的な illustration」と書いてある場合とを比較してみると、前者の方が「単語の意味を知らなかったとしても、なんとなくの理解で流して次に進む」ことがしやすいはずだ）。

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ろうと思う

図 21：外来語をローマ字の原綴りで表記した文章の例
 （原弘ほか ed.、『ビジュアルデザイン』、1961 年、p.156）
 このテキストは、杉浦康平が執筆した論文「視覚言語」のもの。
 実験的な組版設計も杉浦自身がおこなっている。

外来語のカタカナ表記は、「暫定のもの」というカタカナの本性どおり、意味に立ち返る契機を構造的に欠くものではあるが、元々の語彙になかった概念を簡易的・低コストで大量かつ高速に輸入することを可能にする。このような言語に対する態度は、戦後の日本社会の在り方そのものとも、表裏をなしていたと考えられる。欧米から最新の知識や技術が大量に流入し、それらを一つ一つ吟味して咀嚼するというよりは、「とりあえず」有用なものを便宜的に活用し、その中で社会全体が急速に経済発展していく。外来語のカタカナ表記は、そうした 1960 年代から 70 年代の状況の写し鏡と捉えることもできるだろう。

そのような当時の文化受容の在り様とカタカナ表記の問題を、杉浦自身の思想や指向性と関連づけて考えると、そこにはやや両義的で複雑な側面を見いだすことができる。なぜならば、そもそも杉浦が日本語を中心要素にしたデザイン実践を展開していったきっかけは、アメリカの商業デザインやヨーロッパのデザイン理論を表面的に模倣する、当時の日本のデザイン状況への批判意識だったからである（この点については、「前論考」4-2 節で確認した）。

杉浦は、とりわけ 1964 年から 1966 年にかけてのドイツ・ウルム造形大学への着任と滞在を契機に、このような「海外のデザインを表層的に受容する」日本社会への危機意識を強めたと語る。このことは杉浦が様々な場面で繰り返し発言しているが、例えば、本研究の聞き取り取材では、以下のように語っている：

「ウルムに行った当初、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、[渡独前に日本で得られた輸入書籍などの知識で]ほとんど私の頭の中に叩き込まれていました。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。情報量だけなら、対等のように感じられたのです。けれども、ウルムに滞在するうちに私が思い知った一番大きなことは、西洋では日常生活の中に潜む文化の厚みが全く違う、とてもではないけれど日本は足元にも及ばない、ということでした。ドイツで分かったのは、ヨーロッパのデザインが、単なる技法というレベルを超えた、長い文明の蓄積の中で生まれでた思想であり、経済や労働といった日常社会の変転と深く結びついているからこそ意味がある、ということです。そういう思想を、あたかも巨大な建築の煉瓦のように連綿と積み上げていくことと、日本人がその煉瓦の塊りを横から写真に撮って利用することは、根本的に違うことです。」

さらに杉浦の場合、このような「表層的な文化態度」は、モダンデザイン受容への批判という文脈を超えて、日本社会全体に見られる根本的な問題としても理解されていた。

「私がドイツに行った64年という年は、ちょうど日本が高度成長期の只中になっていた頃です。当時の日本では、例えば未来学¹⁷⁾が提唱されたりして、今後日本は西洋を追い越す、少なくとも70年代には対等になるといったことを、人々がやや無邪気に考えていたような時代でした。しかし経済や技術が成長しかけたからといって、自分たちのやっていることを真に文明と呼びうるか否かは、よく考えるべきことではないでしょうか。モダンデザインを含めて西洋の思想は、その土地の長い文化や歴史にもまれて生まれ、あらゆるものが相互に深く絡み合う文明の一部です。ならば、その思想を使い捨てる知識として表面的に利用し、それだけで西洋に比肩する独自の文明を持ったと思い上がるのは浅薄だし、危険ではないか…当時の私は、批判的に眺めていました。」

杉浦は、この問題意識を募らせたことを契機に、60年代を通じて広告的なグラフィックデザインから離れ、本文を含む書籍の造本や文化・芸術系の媒体へと仕事の軸足を移していく。それと同時に、アジアの伝統を参照したデザインスタイルも発展していく。つまり、この危機意識は、いわゆる（世間で一般的に認知されている）杉浦スタイルが誕生するための、重要な転機に位置付けられる。杉浦の日本の活字を使ったタイポグラフィの探求も、こうした「根拠にまで立ち還らず、表層的に借り物の概念を受け入れる態度への鋭い批判」として、洗練されていったものである。

だが、その結果として「カタカナ活字を美しい佇まいで組み上げる方法」が確立し、3章で見たように、それは杉浦の意思を超えて広告・宣伝分野を含めたデザイン業界全体に広く普及していった。写植技術の向上とともに、詰めの技法を（少なくとも表面的には）誰でも利用できるよ

うになったことで、カタカナで表記された言葉の見かけは、日本社会全体で、それ以前よりも「取まりの良い美しいもの」になったはずである。一般的に言って、メッセージの外形の美しさを、メッセージ内容の真正さと錯誤させることは、広告的表現の基本的なレトリックである。そうであれば、杉浦に端を発する写植タイポグラフィ技法の発達は、表層的な借り物の概念であるかもしれないところのカタカナの語彙が、美しく価値があるものとして社会に流通することに、寄与したかも知れないのである。

5-3. まとめ：矛盾を内包し、両立し得ないものを一とする杉浦デザインの創造性

以上、いくつかの角度からの比較検討を通じて浮かび上がってくるのは、杉浦の思想、実践、その結果が作り出した影響といったものが、必ずしも整然と割り切れるものではなく、むしろねじれあい、時に相反し、矛盾した結果を生み出してきた有様である。そのようなねじれは、杉浦の実践がいくつもの意味で原理的な困難を内包しているために生じたと考えられるが、杉浦デザインの創造性の根源も、正にそのような矛盾点にあると考えられる。

杉浦の創作に対する基本姿勢は、習慣化している自明性を疑い、可能な限り原理に立ち戻って造形を思考することである。だが同時に、デザイナーとして現実の社会に向き合うという志向性も放棄されない。あるいはテクノロジー的な原理に対して整合的であることと、人間中心主義的であることが同時に成立する地点を探る。タイポグラフィのケースでは、杉浦は、書の原理に立ち戻ることから方法を開始しようとするが、同時に、書の正当な対象とはされてこなかったカタカナの美的成立可能性に挑戦する。また、書家と協働したり書の図版を作品に使うことはあっても、自ら筆を用いて書いた字や、手書きのレタリングを中心に据えることは原則的にせず、あくまで「活字（印字）というテクノロジーを、いかに使いこなすか」という条件の中でデザインを実践する。もしも文字が孕んでいる運筆や筆勢や文字の生命力、単独性といった側面を絶対的に重視するならば、極端に言えば「手書きでない文字、一回性や出来事性を欠いた活字の文字は、真の意味での文字ではなく、魂を喪失した紛い物でしかない」という立場を取ることにも可能になる（書家であったならば、そのようなスタンスのほうが整合的かも知れない）。しかしそうすると、「どんな形で実現しようと、何度でも、同じ意味を表すことができる」という文字の根本性質や、その性質を前提にして成立してきた紙の印刷物、出版文化の価値を軽視してしまうことになりかねない。そして何より、日々もっぱら読み書きされ、今の人々の意識を作り出している文字のデフォルトが、もはや手書きではなく活字であるという技術的現実を、取りこぼしてしまう。デザイナーである杉浦は、社会的な実践者として、上記のような相互に対立しかねない要素を、可能な限り取り込んで並存させ、どの観点からも成立するような限界点を模索する。そしてそのように厳格な追求がなされた上で、しかし最終的なある一線で、杉浦デザインは綻びや矛盾を肯定し抱えることへと向かう¹⁸⁾。

自らが整合的・純粋であるために可能性を削り捨てていくのではなく、覚悟を持って矛盾を引き受け、それによって原理的な不可能性を抱えた創造性を追求し続けたからこそ、杉浦のデザイ

ンは時代の水準や限界を押し広げる強度を獲得し、杉浦自身の想定さえも越えるような形で社会に影響を与える成果を生み出したのだと考えられる。

6. 今後の展望

以上、本論文では詰め組みという特定のデザイン技法に論点を絞り、「前論考」に引き続いての考察をおこなった。最後に、今後の研究の展望を述べる。今後の研究では、引き続き杉浦と印字・印刷技術の交点に焦点を当てながら、しかし考察するデザイン領域や時代についてはより拡張し、杉浦の文字と書物へのデザイン活動と、テクノロジーおよび社会との関係性について、全体的な見取り図を提示することを目指す。以下に、今後の研究の全体構成案と、その中で各論をなす論文の執筆予定テーマを列挙し、本稿を閉じる。

I 部 杉浦康平の登場：あるいは「詰め組み」スタイルの成立過程

「前論考」の内容に相当する。

II 部 写真植字の普及：あるいは石井茂吉の時代

I 部で扱った時代に、並行して写植企業がどう発展していったかを読み直す。映画、テレビ、印刷などの諸メディアへの写真植字の普及プロセスの検討。写研（東京）とモリサワ（大阪）という分離が、出版産業の東京への集中化と同期することで、なかば偶然的にもたらされた帰結について。石井茂吉の書物志向と書体志向についての再検討。デザインや編集業務における思考の枠組みとしての文字サイズや寸法の問題、特に単位「級」についての考察。



図 22：石井茂吉と森澤信夫による写植機の発明を報じる新聞記事
 (「東京日日新聞」1931年3月14日 縮刷版より)

III部 詰め組みスタイルの普及と日本の文字状況：あるいはカナの美的成立可能性をめぐる格闘

本論文の内容に相当する。

IV部 ブックデザイナーの誕生：あるいは本文・造本分野への杉浦の進出をめぐる

デザイナーが、書物や本文組み分野に進出していくプロセスについて、杉浦をケーススタディーに検討する。現在に働きかけるメディアとしての広告と、時間に抵抗するためのメディアとしての書物の意味的な違い。技術レベルでの「端もの」と「ページもの」の相互浸透。建築、前衛芸術、音楽分野とデザインの関係。日本の社会経済状況や、他の表現ジャンルの担い手と比較した際の、杉浦の世代論。当時の文化人の属人的なネットワークの問題。単縦な経済規模だけでは捉えることのできない、文化・学術分野が持つ、社会的言説の形成能力について。1960年の世界デザイン会議、ウルム造形大学滞在が、その後のデザイン活動の方向性に与えた実質的な影響の再検討。



図 23：1964年頃のウルム造形大学のタイポグラフィ教材
(杉浦のウルム赴任に同行し、学生としてウルム造形大に在籍したデザイナー中垣信夫所蔵。筆者撮影)

V部 写研黄金時代の諸相：あるいは石井裕子の時代

時代の中での、企業としての写研の成功過程（シェア獲得過程）を分析する。企業体質、石井裕子の主導の方向性について。石井茂吉時代から受け継がれた書籍、本文、文化、内製技術と自社開発などの志向と、ビジネスモデルとの関係。写植機開発、書体設計、生産工場、営業など社内の各部門のあり方。写研書体の評価と、デザイナーが写研書体を支持する状況の成立過程。杉浦の実践への影響。

補論 1：写植専門家の生態圏：あるいは出版文化の「あいだ」で

写研の大きな顧客であった「写植専門家」という職域について考察する。彼らの典型的キャリアやビジネスモデル。印字と印刷の分離、東京都内の中小の印刷所の存在、タイプライターと出版物、手書き原稿とデータ原稿、デザイナーと編集者、デザイナーの手わざと量産化、グラフィックとテキストなど、出版産業における様々なものの「あいだ」（ニッチ）としての写植専門家の歴史的な意義。日本の特殊な写植文化を支えた／に支えられた存在の再評価。

補論 2：タイプス、ナール、ゴナ、スーボ：あるいは大衆文化のなかの書体

タイプス (1969-)、ナール (1972-)、ゴナ (1975-)、そしてスーボ (1974-) など、杉浦デザインの中では主要な役割を担っていないものの、雑誌や広告などのポピュラーカルチャーの中で強い支持を得て、「デザイナー主導の書体決定体制 (=写研の書体を指定する業界構造)」に寄与、写研の経営を支えたと考えられる書体群の再評価。これらの書体が社会に登場したことの意義の読み直し。例えば欧米の先行事例 (アドリアン・フルティガーが写植機のために設計したユニバース書体等) からの影響の分析。あるいは、テレビ局タイトル部出身の書体設計者中村征宏が、仮名文字であっても正方形の仮想ボディ一杯に字形が収まっている設計のナール書体を発想した理由として、写植の字詰めを不要にするという意図があったと証言していること (『タイポグラフィ・タイプフェイスのいま。』図録・議事録編集委員会 ed.、2004、p.51) などを巡って。

あいうサシス

図 28：桑山弥三郎ほかグループタイポ設計
「タイプス」

写真植字書体

図 29：中村征宏設計「ナール」

写真植字書体

図 30：中村征宏設計「ゴナ」

写真植字書体

図 31：鈴木勉設計「スーボ」

VI部 電産写植とビジュアル百科全書の時代：あるいは社会と技術と杉浦ダイヤグラム

杉浦のダイヤグラム実践を、「テキストとグラフィックの浸透」という視点から読み直し、「デザイナーの本文領域への進出」「CTS (電産写植) が組版に与えた影響」「百科全書産業」といった要素とも関係付けて捉える。ダイヤグラム表現が必要とされた時代的な理由と、ビジュアルな百科事典のような出版物が制作され、そこにデザイナーが関与することが可能になった技術的な条件について、平凡社の『百科年鑑』(1973-80年版)の事例を中心に考察する。いわゆるダイヤグラム図版だけでなく、図像と文字の相互浸透の問題としての、「世相」ページなどの再評価。ソートや差し込みへの対応、図版と文字の組み合わせなど、組版技術の高度化を可能にし、しかしまだ技術的に未成熟なため、年単位でじっくり制作されるような出版物にしか対応できなかった当時のCTS技術との関係。流通ルートのにもニーズ的にも特殊な、時代の中の「商品」、「読まない読者が買う書物」であり、同時に「書物以上に真なる書物」であろうとした、百科全書の文化史的意義。そのことと、「複雑な情報に、ビジュアルで一瞥的・直感的な見取り図を与える」というダイヤグラムの基本性質との関連。

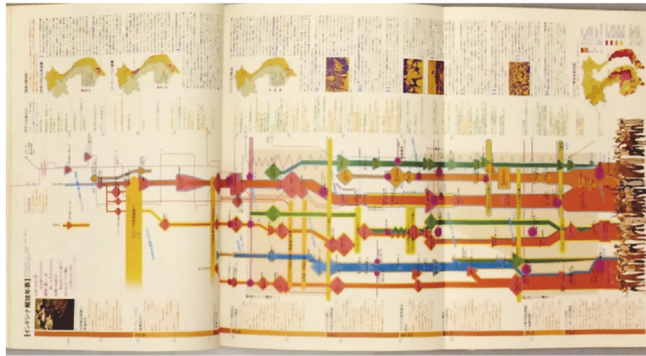


図 26：平凡社『百科年鑑』の折り込みダイアグラムページ
(1976年版、p.138-140)

この図版では、19世紀末から1970年代に至る「インドシナ植民地支配開放史」を、A4版3枚相当のサイズで表現することが試みされている。

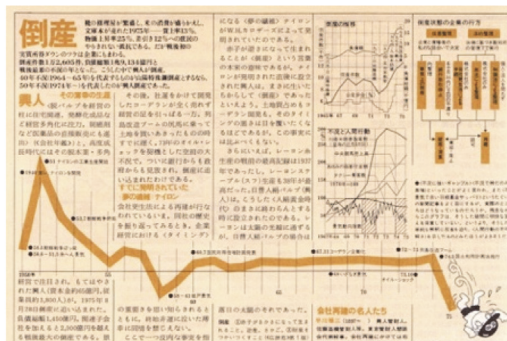


図 27：『百科年鑑』の「世相」ページ
(1976年版、p.76)

VII部 杉浦康平の伴走者たち：あるいはデザインの「下部構造」としての写研と竹尾

杉浦デザインの特徴は、属人的な思想や理念よりも、「書物というメディアそれ自体が先験的に指示する論理や可能性」を追求する点にある。したがって「紙と印字」は、杉浦の創作にとっての根源をなす基本単位だった。そのような中で、紙商社（竹尾）と植字システム業者（写研）との関係が、60年代後半から80年代にかけての杉浦デザインの成立を本質的に支えた、という要素について分析する。杉浦が、写研や竹尾の何人かの特定の担当者と、極めて緊密に連帯、共振することを通じて、単なる新商品や新技術のデモに協力してみせたというよりも、書物制作におけるデザイナーの役割それ自体を「発明／構築していった」側面について。特に『写植 NOW』と、写研カレンダー『文字の生態圏』シリーズの取り組みを中心に検討する。



図 24：(写研『写植 NOW [1] 基本編〈写植見本帳〉』、1982 年)



図 25：杉浦がデザインした写研カレンダー『文字の生態圏』シリーズの例
(写真は 1980-1983 年版の表紙)

VII部 写研書体はなぜ「消えた」のか：あるいは「ブックデザインの冒険の時代」の終焉

企業としての写研の、実質的な活動休止の経緯と、前衛的な造本の分野での杉浦の挑戦の区切りを、出版産業をめぐる状況の変化や DTP 普及との関係で読み解く。80 年代からの国内企業のデジタル組版専用機の開発状況と書体との関係。社内データレベルでの、フォントのデジタル化の進行状況。米国 IT 企業のアクションへの対応や業界のビジネスモデルの転換。そして書物が持っていた「確定性」と杉浦デザインとの関係。矛盾を重ね合わせつつ、物質性や認知的な論理に基づき、しかし論理を超えた一種の飛躍として、一歩ずつかたちを確定させ、最終的には「宇宙」を一冊の本の中に閉じ込めようと企図する杉浦デザインの方法が、印刷技術の不可逆性の中でこそ可能になっていたという仮説。そうした「構造体」としての書物の輪郭が、デジタルの可逆性によって成立困難になっていった状況。21 世紀以降の杉浦デザインと、写研／写研書体の現在について。

謝辞

本研究は 2019 年度愛知淑徳大学特定課題研究助成「日本における〈光学的デザイン〉の始まりと終わり：1960 年と 1990 年の書籍・文字・組版デザインに関するメディア論的研究」および 2018-19 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。

日本語学分野での文字表記の経年変化の量的研究成果については、日本語学を専門とする愛知淑徳大学教員の増地ひとみ氏から多くのご教示をいただいた。資料調査にあたり、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。杉浦康平氏、杏橋達磨氏には、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、日本デザイン学会第 66 回春季研究発表大会での学会発表「技術・社会の文脈から読み直す杉浦康平デザイン：1960-70 年代のブックデザインの達成の諸相」（名古屋市立大学、2019 年 6 月 30 日）の冒頭 1/3 部分を元にして、大幅に加筆し再構成したものである。

注

- 1) 本論文の用法では、「カナ」と書いた場合はカタカナのみを、「かな」と書いた場合はひらがなのみを、「仮名」と書いた場合はカタカナとひらがなの両方を指す。
- 2) 『デザイン批評』（風土社）は、粟津潔を筆頭に、泉真也、川添登、原広司、針生一郎らが責任編集を務めたデザイン論の専門誌。1966 年から 1970 年にかけて、季刊（実質は年 3 回刊）で全 12 巻が刊行された。
- 3) この杉浦の目次デザインでは、モザイク状の図版も目を引く。これは遠目に見ると、図版の濃度階調が画素となって、3 億円事件（この事件は 1968 年末に発生した）の偽装警官のモニター画面が浮かび上がる仕掛けである。表紙とも対をなしている。しかしこの図版は、直接的な形では特集テーマとは対応していない。つまり「文字で語るべき内容を、写真やイラストに代替または象徴させる（＝イメージを主役に使って内容をわかりやすくする）」という、標準的なデザイン手法とはやや異なっている。杉浦は、あくまで文字（活字）を美しく使用することで紙面を成立させる可能性の追求に固執し、そうした「凡庸な」イメージの利用方法は避ける傾向にあった。
- 4) 『新日本文学』（新日本文学会）は、1946 年から 2004 年まで刊行されていた文芸誌。戦前のプロレタリア文学の流れを継承している。杉浦は、野間宏から針生一郎が編集長を務めた時期に『新日本文学』に関わっている。
- 5) 1964 年から 1966 年の期間に、杉浦は 2 回にわたって、ウルム造形大学に招聘教授としてドイツに滞在している。つまり『新日本文学』の仕事は、ドイツ滞在与並行しておこなわれている。
- 6) したがって、杉浦の文字組みを機械的に自動化しようとする場合、単に書体の形に応じた食い込みのパラメーターを利用するというだけでは不十分であり、その文字がテキストの中でどのような機能を担っているかという「意味」に踏み込むこと（少なくとも構文を解析すること）が必要になる。

- 7) 70年代の写植オペレーターが、詰め組みのようなデザイナーの混み入った指定に効率よく応えるために、写植機を操作する段階でどのような工夫をしていたかについては、大阪DTPの勉強部屋による『「写植の時代」展 図録』に寄稿した、元写植組版業者の大石十三夫の原稿が参考になる(大阪DTPの勉強部屋ed.、2012、p.26-28)。
- 8) 「一律一歯詰め」や「一律二歯詰め」として知られる、この「均等詰め」スタイルの流行と、その是非をめぐる当時の関係者の議論は、歴史的に興味深い。なぜならば、それは広告的なビジュアル感覚と書籍ベースの組版モラルが衝突した場面であり、現場の担い手の間でそのようなコンフリクトが起きること自体が、当時の出版文化やデザインの境界線が変動していたことの反映だと考えられるからである。だが「均等詰め」は、杉浦自身が積極的に展開した手法ではないことから、本論文では詳細な検討を割愛した。
- 9) プロポーション詰め(字面詰め)に関しては、モニターの搭載より早く、1975年に写研が自動化の取り組みをしている。具体的には、詰め組みに対応した仮名文字のみの文字盤を別売する方法である。同じ字中の文字は、文字盤上で同じ列にまとめられており、対応した写植機にこの文字盤をセットすると、仮名の字面詰目を自動化することができた。文字盤はひらがなとカタカナ、縦組み用と横組み用がそれぞれ別になっている。
- 10) モリサワは、写研より1年早い1978年に、モニター搭載機ではなく、既存の写植機に外付けする別売りモニターとして「モアビジョン」を販売開始している。
- 11) ちなみに、この雑誌語彙に関する最初の調査がなされた1956年とは、まさに杉浦が日宣美賞を受賞し、実質的なデビューをした年である。
- 12) これらの表は、固有名詞や助詞などを対象に含めず、またテキスト中で同じ単語が何度使われても一語と数える、いわゆる「異なり語数」について比較したものである。
- 13) 橋本は、70年代後半に外来語の急激な増加がやや収まった背景として、そのような外来語の多用を否定的に捉え、戒めるような言語観が、この時代に広がったことを指摘している。その上で、外来語が増える力学は変わらず存在し続け、両者が重なることで、急激ではないが安定した外来語の増加に転じた、とする。(橋本、前掲書)
- 14) ただし橋本の分析は新聞社説を対象にしているため、社説文体の特徴に由来する偏りはある。たとえば朝日新聞社説の方針として、ローマ字原綴りは基本的に使われず、頭文字の略語に限られるという。したがってローマ字原綴表記も使われやすい傾向にある学術書などでは、頻度の分布はある程度異なるだろう。だが、橋本の分析が示している漢字表記の減少とカタカナ表記の増加が起きた時期は、「前論考」の4-4.節でも確認した文字表記に関する国語政策や、市井での文字意識の変化の時期と、大筋で対応している。戦後の日本社会の全体像として見れば、外来語はカタカナで書くというスタイルが急速に定着し、その他の文字種による表記は周縁的なものに留まる、と考えて良いだろう。
- 15) 杉浦本人にとっても、自身が思想的に強い関心を寄せ、生涯にわたって探求し続けている「アジアの図像と文字」というテーマにおいて、最も中心的な位置を占めるのは漢字である(たと

えば杉浦が写研のカレンダーとして展開した「文字の生態圏」シリーズなどで、そのことが確認できる)。また杉浦自身が書く文章では、(とりわけ後年は)カタカナ語の使用は控えめで、漢語や和語の使用が好まれる傾向がある。

- 16) こうした翻訳主義がカタカナ表記に取って代わられた理由は、単に国語政策の結果だけでなく、様々な社会的要素が絡み合っていると考えられる。たとえば、日本の帝国主義の結果、東アジアの公用語としての漢文文化が崩壊し、日本人から漢文の教養が失われたことも要因の一つだろう。
- 17) 未来学(日本未来学)は、小松左京、梅棹忠夫、林雄二郎、加藤秀俊といった人脈によって展開された、未来を構想することを目的にした学問。杉浦が二度目のウルム滞在をしていた1966年に、『週刊朝日』誌上での小松と梅棹の対談で提唱され、1967年には大きなブームとなる。未来学の展開の経緯については、徐翌の研究に詳しい(徐、2017)。
- 18) 近年の杉浦は、自身の仕事を総括する発言において、しばしば「而二不二(ににふに)」「智拳印(ちけんいん)」「一即二即多即一」といった語彙を使用するが、これらはいずれも二項以上の対立を抱え込んで調和させるロジックをめぐっている(而二不二は肯定と否定や個性と同一性が両立しているさま、智拳印は異なる世界や清浄と不浄が循環する印相を意味する仏教用語であり、一即二即多即一は、単独でありながら複数的で、さらに全体的でもある存在の仕方を指した造語である)。こうした「杉浦的な術語」は一見非常に観念的で、時に一種の神秘思想のように誤解される。だが本論で検討した杉浦の活動経緯を踏まえると、むしろこれらの用語は、自身の生々しい取り組みから導かれた切実な問題を、極めて具体的に説明しようとしているものだと解釈できる。

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.
- 阿部卓也, 2019, 「写真植字の普及と杉浦康平の実践: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」『愛知淑徳大学論集 創造表現学部篇』(9), 愛知淑徳大学創造表現学部論集編集委員会, p.1-32.
- アイデア編集部 ed.,2007, 『アイデア 特集:ダイヤグラム・地図作成方法』55 (5) 通巻 324, 誠文堂新光社.
- アイデア編集部 ed.,2015, 『アイデアドキュメント 文字とタイポグラフィの地平』誠文堂新光社.
- 粟津潔ほか ed.,1968-1970, 『デザイン批評』(5) - (12), 風土社.
- 馬場力 ed.,1974, 『写真植字機五十年』株式会社森沢.
- 美術出版社編集部 ed., 『12人のグラフィックデザイナー』(1) - (3), 美術出版社.
- 『デザインの現場』編集部 ed., 1999, 『本づくり大全:文字・レイアウト・造本・紙』美術出版社.
- DTP WORLD編集部 ed., 2008, 『文字は語る:デザインの前に耳を傾けるべきこと』ワークスコーポレーション

- 府川充夫, 1996, 『組版原論：タイポグラフィと活字・写植・DTP』太田出版.
- 布施茂 ed., 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, 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.
- グラフィックデザインの世紀編集委員会 ed., 2008, 『グラフィックデザインの世紀：明治世代、山名文夫、杉浦非水から昭和世代まで』美術出版社.
- 荻野綱男, 2007, 『現代日本語学入門』明治書院.
- 原弘・勝見勝・小池岩太郎・山城隆一・田中正明 ed., 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.
- 橋本和佳, 2006, 「朝日新聞社説の外来語－出自別推移を中心に」『同志社国文学』(64), p.186-178,
- 橋本和佳, 2010, 『現代日本語における外来語の量的推移に関する研究』ひつじ書房.
- 平凡社, 1976, 『平凡社百科年鑑 1976』平凡社.
- 石井茂吉伝記編纂委員会 ed., 1969, 『石井茂吉と写真植字』株式会社写真植字機研究所.
- 石川九楊, 1997, 『書を学ぶ：技法と実践』筑摩書房.
- 金沢 21 世紀美術館 ed., 2016, 『記録集 美術が野を走る 粟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 粟津潔の視覚伝達論』金沢 21 世紀美術館.
- 桂光亮月, 2019, 亮月写植室, (2019 年 11 月 22 日取得, <http://ryougetsu.net>)
- 計量国語学会 ed., 2009, 『計量国語学事典』朝倉書店.
- 木戸啓, 1995, 『Papiers amoncelés パピエ・アモンズレ：木戸啓雑文集』, 非売品 ※著者ハッピー
リタイアメントお祝いの会で配布
- 金愛蘭, 2012, 「日本語の基本語彙に入り込む外来語」『日本語学』31 (3), 明治書院, p.78-91.
- 印刷博物館 ed., 2002, 『1960 年代グラフィズム 図録』凸版印刷株式会社印刷博物館.
- 印刷博物館 ed., 2003, 『活字文明開化：本木昌造が築いた近代 図録』凸版印刷株式会社印刷博物館.
- 印刷博物館 ed., 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.
- 印刷博物館 ed., 2012, 『印刷都市東京と近代日本 図録』凸版印刷株式会社印刷博物館.
- 小塚昌彦, 2013, 『ぼくをつくった書体の話』グラフィックス社.
- 丸山真男・加藤周一, 1998, 『翻訳と日本の近代』岩波書店.
- 「文字に生きる」編纂委員会 ed., 1975, 『文字に生きる 〈写研 50 年の歩み〉』写研.
- 「文字に生きる」編纂委員会 ed., 1985, 『文字に生きる [51～60]』写研.
- モリサワ・日本エディタースクール, 2013, 『文字組版入門 第2版』日本エディタースクール出版部.
- 向秀男, 1974, 『向秀男のアートディレクション』誠文堂新光社.
- 村山恒夫, 2014, 「時間地図の試み -3」, Design Site (2019 年 6 月 29 日取得,
<http://kousin242.sakura.ne.jp/maruhei/fff/> デザインとは / ダイアグラム / 時間地図の試み -3/)
- 中原雄太郎ほか ed., 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.
- 西野嘉章 ed., 1996, 『歴史の文字：記載・活字・活版』東京大学総合研究博物館.
- 大阪 DTP の勉強部屋 ed., 2012, 『写植の時代展 図録』自費出版
- 大塚亨, 1985, 『写真植字の 15 章 (増補版)』印刷学会出版部.
- 七種泰史, 2009, 『書体を読む。』ソシム.
- 坂根巖夫, 1973, 『美の座標』みすず書房.
- 佐藤敬之輔記念誌編集委員会 ed., 1982, 『KEINOSUKE SATO：佐藤敬之輔記念誌』浅葉克己デザイン室.
- 写研, 1982, 『写植 NOW [1] 基本編〈写植見本帳〉1982』写研.
- 写研・杉浦康平, 1985, 『文字の宇宙』写研.
- 鹿野一則 ed., 1999, 『明解 クリエイターのための印刷ガイドブック DTP 実践編』玄光社.
- 新日本文学会 ed., 1963-1966, 『新日本文学』18 (1) -21 (12), 新日本文学会.
- 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・谷口英理ほか, 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.
- 「タイポグラフィ・タイプフェイスのいま。」図録・議事録編集委員会 ed., 2004, 『図録 タイポ
グラフィ・タイプフェイスのいま。：デジタル時代の印刷文字』女子美術大学.
- タイポグラフィ編集部 ed., 2018, 『Typography Issue 13 タイポグラフィ事典』グラフィック社.
- 武埜修, 1997 『流通データでみる出版界 1974-1995』出版ニュース社.
- 竹尾 ed., 2000, 『株式会社竹尾創立 100 周年記念 紙とデザイン 竹尾ファインペーパーの 50 年』
竹尾.
- 竹原あき子・森山明子 ed., 2003, 『カラー版 日本デザイン史』美術出版社.
- 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 ed., 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 ed., 2001, 『印刷博物誌』凸版印刷.
- 鳥海修, 2016 『文字を作る仕事』晶文社.
- 津野海太郎, 2008 『おかしな時代：『ワンダーランド』と黒テントへの日々』本の雑誌社.
- 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.
- 雪朱理・グラフィック社編集部, 2015, 『もじ部』グラフィック社.
- 徐翌, 2017, 「小松左京と日本未来学：SF と並走する「未来」」『都市海洋研究』(12), 神戸大学
大学院人文科学研究科海港都市研究センター, p.43-59.

(あべたくや・記号論、メディア論、デザイン論／愛知淑徳大学准教授)

abet@asu.aasa.ac.jp , abe3028@gmail.com

正誤表

頁	p.1
正誤箇所	英文タイトル
誤	Spread of Kohei Sugiura's Typesetting Methods and the Language Situation in Japanes around 1960-70s. : On Aspects of the Aesthetic Potential of Katakana Typography
正	Spread of Kohei Sugiura's Typesetting Methods and the Language Situation in Japanese around 1960-70s. : On Aspects of the Aesthetic Potential of Katakana Typography

※正誤表は 2021 年 3 月 15 日追加されました。