

描き文字の文化

目次

序章	“描き文字”とは何か？	〇〇二
第一章	毛筆、ペン書き、そしてマウスへ	〇一五
第二章		〇〇〇
第三章		〇〇〇
第四章		〇〇〇

野甲賀
平×道
川畑直

序章

“描き文字”とは なにか？

川畑▲最近読んだ文章のなかに、気になる一節がありました。「虎を語る者は獅子を語らず。獅子を語る者亦猫を言はず」というものなんです。タイポグラフィやデザインの現状を、みごとにいいあてているんじゃないか……そんな気がしました。つまり「タイポグラフィを語る者はデザインを語らず。デザインを語る者亦「描き文字」を言はず」ではないかと（笑）。

振り返ってみると、この十年のあいだにタイポグラフィに関する歴史研究は飛躍的に進展しました。今回、ゲストとしてお越しいただいた小宮山博史さん、そして府川充男さん、片塩二朗さんといった学究諸氏の精力的な活動に負うものです。これはもう画期的な出来事で、事実上、休眠状態のデザイン史とは雲泥の差です。ただただ、うらやましいかぎり。

とかいいながら、ひとつだけ率直な感想をいわせてもらえば、あまりにも枠組みにとらわれすぎているんじゃないか……という気がします。たとえば書物について考える場合、タイポグラフィ史が範疇とする活字書体や組版の変遷は、きわめて重要な問題なんです。同じく書物の一端を担ってきた装幀の問題全般までは網羅できない。新聞においても同様で、組版は語れても、同じ紙面上にある広告の問題までは網羅できない。つまり、タイポグラフィ史だけでは書物や新聞という全体像はつかめないし、それが登場した時代背景や社会状況もみえてこない。このまま枠組みにとられ続けると、こじんまり「タイポグラフィのためのタイポグラフィ史研究」に終わってしまうんじゃないか、もっと装幀や広告といった他の分野にまで越境していくべきじゃないか……そんな懸念も同時に感じていました。

そんなことを漠然と考えるなかで、ずっと引つかかっていたのが「描き文字」でした。継子状態というか、描き文字は同じ紙面に印刷された文字にも関わらず、活字ではないという理由でタイポグラフィ史からは無視され、デザイン史からも書体の問題だからタイポグラフィ史の一部だろうと目されてきた。しかも別名「変体文字」！ 流れるような優美な文字でもハナから変体呼ばわりなんです（笑）。なぜか判らないけど、描き文字はながいあいだ蔑視されてきた。はっきりいえば、ゲテモノ扱い（笑）。

だけど、描き文字が登場する必然性や需要は実際にあった。「異能」という言葉があるけど、まさにそれで、描き文字は活字とは目的も、用途も、能力も異なる文字。もちろん量的な面だけをみれば、活字と描き文字とは「虎」と「猫」……いや、それ以上の開きがあるんですが、だれも触れようとしな

いというのは、ちょっとおかしい状況ですね。

印刷文化のなかで、「描き文字」がどんな使命を背負われ、どんな役割を果たしてきたのか。また今日のデジタル環境にどのように受け継がれるべきか、あるいは反面教師としてどう捉えるべきなのか……。いろんな領域を横

いま、
なぜ
描き
文字
を問
うの
か？

断しながら、「描き文字」を考えることで、タイポグラフィやデザインの問題を見つめ直してみよう——大袈裟に言えば、この連載がそんな問題提起の場になればいいんじゃないでしょうか。

平野●なるほどね。だけど、ぼくは一度も「変体文字」なんて思ったことはないよ（一同笑）。それに描き文字とタイポグラフィを明確に分離して捉えることには、一抹の寂しさがあるよね。ぼくのなかでは、両者の区別というか差別はまったくなくて、デザイナーとしてはどちらも使う。活字や写植を使うときも、描き文字的なレイアウト——つまり文字の意味や形に対して、思い入れの強いデザインを実践しているから。

▲ただ現実問題として、この十年でタイポグラフィの領域とか、組版上のルールについてすごく厳格にいわれだしたのは事実ですよ。その結果として、タイポグラフィに関する論考から「描き文字」が閉めだされてきたことも否定できない。たとえば週刊誌の各記事の見出しにしても、長い間、描き文字が使われていたんですが、デジタル時代になったらその系譜がプツリと切れて、コンピュータのなかにある書体だけでほとんどレイアウトされるようになった。本当にそれでよかったのかという点は、ひっかかりますよね。

●どうも文字とか組版とかいう問題についてさ、みんながコンピュータを使うようになってから、声高に叫びだしたきらいがある。もしもコンピュータがなければ、こんなことにはならなかったような気がするね。

▲一九八〇年代半ばに、日本タイポグラフィ協会がITCのタイプディレクターを呼んで講演会を催したことがあるんです。内容は、これからデザイナーにとってパーソナル・コンピュータが重要な役割を果たすようになるという、現在の状況を予見したものだんですが、そのとき印象的だったのは、それを聞いていた会場のオジサンたちがせせら笑っていたことなんです。そんなものがなくなつて、オレたちはタイポグラフィとして十分やつてるよつて感じで。実際、講演を聞いていても、ビットマップとアウトラインの連関が難解でわからなかった。ギザギザがあるのにきれいに印刷できますといわれたつて、「はい、そうですか」と鵜呑みにできる状況ではなかった。事実、当時はまだDTPの草創期で、数年後にマッキントッシュを買ったら、「我々のコンピュータは自転車で運べます、すごいでしょ」というプロモーション・ビデオが同梱されてましたからね（笑）。

でも、ITCのタイプディレクターが予見したように、実際にパーソナル・コンピュータが普及すると、デザイナーの裁量権は飛躍的に広がった。ただその一方で、それまで写植オペレーターが熟練の技や経験則で解決してくれていた組版上の問題を、デザイナーがひとつひとつ解決しなければならなくなつた。そうした現実と向き合うようになって、初めてデザイナーが組版上の諸問題を真剣に考えるようになったんじゃないでしょうか。

●コンピュータと自転車というのは非常に象徴的だよね。往年の左翼のビラ撒きつて、謄写版を自転車の荷台にくくりつけて都内を走り回っていたんだよね。いろんなところでカリカリ書いてさ、バートと刷つて、撒いて、逃げていく。それと同じよ（笑）。謄写版はビットマップだしさ。

小宮山■えらくむずかしくなってきたなあ（笑）。

ぼくは「印刷表示用の文字」タイプフェイス」をつくっている書体デザイナーなので、先ほどから挙がっているデザイナーやタイポグラフィとはちよつと立場が異なりますね。書体デザイナーとしても「描き文字」という用語を使ったことはなくて、自分では「レタリング」といっています。日本タイポグラフィ協会はもともと日本レタリングデザイナー協会（一九六四年結成）という名称だったんですが、あるときそれをいまの名称に変えたんです。

●いつごろのこと？

▲一九七一年。

■亡師の佐藤敬之輔が存命でした。そのころ、タイポグラフィという言葉には、ものすごく新鮮な響きがありましたね。図案文字からレタリングへと切り替わったときと同じよう

☆註一：佐藤敬之輔（一九二〇—一九七九）文字デザイナー研究者・書体デザイナー。横浜・神奈川の魚問屋「ハの字」の三男として生まれる。東京帝国大学理学部動物学科中退後、京都の陶芸師・伊東陶山に弟子入りして陶芸を学ぶ。一九四〇年、スタンダード・バキュームの技師に転じ、後に旭石油株式会社（現・昭和シェル石油株式会社）に入社して、グリースの研究・生産に励む。一九五〇年、占領米軍の印刷工場に入所して欧文活字書体に接する。CIE図書館で米国の書体デザイナー、フレデリック・ゴウディの『*A Half Century of Type Design and Typography 1895-1945*』と出会い、本格的に活字書体研究と取り組む。一九五四年、初の著書『英字デザイン』（丸善）で、欧米の書体分類を導入した欧文レタリングを紹介。以後、統計・数量的分析法による文字デザインの理論と実践の両面で活躍。おもな書体デザインに「津田三省堂長体明朝」（一九六一年）、沖電気コンピュータディスプレイ書体（十八×十八点、一九六八年）、「機械彫刻用標準書体（当用漢字）」（一九六九年）、「リョービRM-1000細明朝体」（一九七九年）などがある。また武蔵野美術学校（現・武蔵野美術大学）や桑沢デザイン研究所の非常勤講師として後進の育成に務めたほか、日本レタリングデザイナー協会（現・NPO法人日本タイポグラフィ協会）の創設にも尽力した。主著に『英字スタイル』（ダヴィッド社、一九五六年）、『日本字デザイン』（丸善、一九五九年）、「英字システム」（ダヴィッド社、一九六三年）、「文字のデザインシリーズ」全六巻（丸善、一九六四〜七六年／第一巻は未刊）、文字のデザインテキスト『日本字デザイン』全二巻（丸善、一九七〇〜七一年）、『日本のタイポグラフィ 活字・写植の技術と理論』（紀伊国屋書店、一九七二年）がある。

な、時代のすう勢みたいなものがあつたと思うんです。だけど敬之輔は晩年、「あれは失敗だった、レタリングデザイナー協会のままでよかった、タイポグラフィではない」といういい方をしていました。ぼくもそう思います。

タイポグラフィってどういうものかといわれると、ぼく自身もはっきり定義できませんが、ひろく捉えれば、デザインの総称みたいなかたちで解釈することもできるのではないのでしょうか。たとえば、雑誌一冊を見たとき、そこにはイラストレーションがある、写真も、文字もある、それはグラフィック・デザインであり、エディトリアル・デザインでもある。だけど、そこに不可欠な文字の存在を重視すれば、タイポグラフィあるいはタイポグラフィック・デザインともいえるんじゃないか：近頃はそう考えるようになりましたね。

●タイポグラフィックの「ック」というのはね、タイポグラフィのようなデザインということでしょう？

■タイポグラフィを文字組みの問題だけに限定してしまうのは間違っていると思いますよ。文字もあれば画像もある。それらをまとめてデザインすること、それがタイポグラフィあるいはタイポグラフィック・デザインではないかというのが、ぼくの解釈ですね。

ただタイポグラフィという用語の定義というか概念が、みんな少しずつ違うのも事実です。欧文組版を思い浮かべる人もいれば、和文組版を思い浮かべる人、ロゴタイプのデザインや書体デザインを思い浮かべる人もいる。本来なら、きちんとした定義があつて、それをもとに論を進めるべきなんですが、あまりにいろいろな問題がありすぎて、よくわからなくなっているのが実態でしょうね。

●ぼくの学生時代なんか、欧文は別として、タイポグラフィといえば、正方形の邦文活字を規則的に並べて行く作業、活字と込め物（☆註三）だけでデザインするというふうに受け取っていたんです。そういう教育を受けた世代から見れば、描き文字を使うとか、字間を詰めるなどということはもつてのほか、邪道だと受け止められるでしょうね。

▲用語の解釈って、かなり変わりますよね。ウロ覚えなんだけど一九一〇年代にイギリスで刊行された『Design』という本をみたことがあるんです。当時のイギリスといえば、デザイン先進国。それで期待して頁を繰ってみたら、内容はなんと装飾文様集（笑）。当時は「デザイン＝装飾模様」という解釈が成立していたんでしょうね。ではいまも同じかというと、決してそんなことはない。

タイポグラフィの問題も、時代によって微妙に解釈が変わってきたと思いますよ。最近、原弘さんが「欧文印刷研究会（☆註三）」で新活版術（ノイエ・テュポグラフィ）について講演した際の草稿が見つかったんです。講演はたしか……一九四〇年の十一月。

その冒頭で、原弘さんは新活版術をこう位置づけています。

新活版術とは活版的印刷術を指さない、むしろ活版的材料によって組み立てられた印刷図案の新しい方法である。

一九二〇年代、新（ノイエ） という冠のもとにドイツを中心に展開されたタイポグラフィの革新運動の影響を受けて、ここで原弘さんは技術面を重視した「術」という技能から、デザインという方法論に主眼を移しているんです。この解釈が本当に正しかったかどうかは、もう一度精査してみる必要があるけど、少なくとも半世紀以上前から日本でも従来とは異なる解釈が行われていたんです。

戦後もその路線が継承されています。先ほどでた「タイポグラフィック・デザイン」という用語は、一九五八年に亀倉雄策さんがニューヨーク・タイポデイレクターズ・クラブのセミナーに出席された際に持ち帰られたもので、日本ではそれ以降頻繁に使われるようになった用語ですよ。このセミナーには、ハーバート・スペンサー、ウイム・サンドベルフ、マックス・フーバー、オトル・アイヒャーらが招聘され、同時に展覧会も催されているんですが、当時の資料から判断する限り、「タイポグラフィック・デザイン」の語意

☆註二：金属活字の組版の際に、印刷されない部分を埋めるクワタやインテルなどの総称（blind material）。

☆註三：欧文印刷研究会 一九四〇年二月に結成された欧文活字・欧文印刷の研究會。馬渡務（印刷雜誌社）、本間一郎（印刷出版研究所）、木村房次（二葉商會）、猪塚良太郎（三友社印刷所）の四名を発起人として、井上嘉瑞（嘉瑞工房、高岡重蔵、伊東政次郎（一色活版所）、今井直一（三省堂）、志茂太郎（アオイ書房）、藤塚崖花（三徳堂）、祐乗坊宣明（朝日新聞社、渡辺宗七（民友社活字鑄造所）、原弘（東京府立工芸学校教諭／デザイナー）の十三名が創設に参加。後に中村信夫（内閣印刷局）、森本武夫（元・日本印刷学校校長）が会員に参加したほか、森川久次郎（森川龍文堂）や庄司浅水（共同印刷）らも随時出席。二、三カ月に一度のペースで会を催して、会員の講演や持ち寄った印刷物の合同批評などを行う。太平洋戦争開戦後は「活字印刷研究会」と改称、邦文活字の研究も視野にいれて研究会の存続を計ったが、間もなく解散した。わずか二年あまりの活動であつたが、同研究会が日本における邦文活字研究に果たした功績はさわめて大きい。

なお原弘が、一九四〇年十一月二日に同研究会で行った講演については、『印刷雜誌』第二十三卷第十一号（一九四〇年十一月）に「組版様式を改革した「新活版術」はどんなものか」と題して掲載されている（文責は同誌記者）。

は、「タイポグラフィに比重をおいたデザイン」だった。きわめてあいまいな解釈ですが、欧米でもそれが通用していたといってもいい。

一九六四年に催された国際公募展「タイポマンダス20」(主催Ⅱ国際タイポグラフィック・アート)も、この流れの延長線上にあったと思います。伝統的・現代的・実験的であるか否かを問わず、タイポグラフィや書体デザインがデザイン上の問題解決の手段として使用された作品を募集していますから。

つまり、二十世紀全体の流れとしては、写真植字などの新たな技術の登場を考慮しつつ、ゆるやかな拡大解釈を続けてきたといってもいいんじゃないでしょうか。

ところが、日本ではここ十年で完全な逆転現象が起きた。古典回帰というか、原理主義というか、明治期のそれと現代を直結させて、タイポグラフィを厳格に再定義しようという機運が高まってきたように感じていますね。その勢力たるやタリバンやアルカイダなみで、多くのデザイナーが「オマエは間違えてる！」って指摘されないかって、恐れおののいているんじゃないのかな(笑)。

●範囲を狭めようとする美学みたいのがあるんだよね、日本人のなかにはさ。あらゆる例外を排して、純正なルールに従おうって。

新聞の第一面に「三段八割^{さんだんやつわり}」という書籍広告欄があるよね、通称「三八^{さんやつ}」。最近はずっかり崩れてしまったけど、往年の「三八」にはものすごくいろいろな制約があった。^{☆註四}定められた書体しか使ってはいけないとか、黒ベタに白ヌキはダメだとか、版面が黒すぎても白すぎてもダメとかね。この場合は、もう純然たるルールのためのタイポグラフィなんだけど、そうした制約のなから生まれてくる美学というのもあるんだ。それが日本人は大好きなんだ。

「三八」の場合、描き文字はハナから門前払いなんだけど(笑)、これは例外として……実務家の立場からいわせてもらえば、最初から描き文字とタイポグラフィを明確に区別して考えるといわれると、狭いというか、考え方がしぼんでしまう感じがするね、現実問題として。



☆註四：「三段八割」の組版ルールについては、石原龍一・祐乗坊宣明選、森田誠吾編『三段八割秀作集』(精美堂、一九七二年)。



★図一：『三段八割秀作集』(一九七二年)

■小宮山 ●平野 ▲川畑

〇〇五

序章 “描き文字” とはなにか？

▲ボクの場合は同じ印刷された文字なのに、なぜ無視するの？ という疑問の方が強いかな。だからこの問題に興味を持っているんですけど。挑発的にいえば、どっちが本筋なのかというところもある（笑）。

●それはまたすごいね（笑）。ぼくなんかタイトルは描き文字で描くけど、著者名とか出版社名とかは活字書体で組むわけ。描くのイヤだから（笑）。

▲イヤな理由は？

●うるさい著者や編集者が多いから。そういうふうに現場レベルでは混在するわけよ、描き文字と活字というのは。

▲実際、表裏一体の関係だと思うんです。どちらかだけで成立するメディアっていうのは、ものすごく少ないんじゃないかな。新聞というメディアを考えたときに、書かれた内容・情報だけが重要だったら、全部テキストデータにしても問題はないわけです。けど実際はそうではないですよ、新聞の魅力っていうのは。ありとあらゆるものが混在していて、初めてメディアとして成立しているわけだから。

平野さんが紹介された往年の「三八」には、ゾクゾクするほど魅力的なものがありますよね。けど新聞紙面全体を、そのルールで拘束してもいいかといえば、やはり疑問ですよ。そんなことしたら、新聞の魅力は半減するでしょうしね。

■描き文字という言葉をつかえば、最近それに近いフォントがたくさん出てきていますよね。「変体文字」とは呼ばないけど、大半は描き文字をフォント化したようなものです。一方に明朝体があり、一方に描き文字の現代版というべきディスプレイ・フォントが共存している……というふうに考えているけど。

▲描き文字がディスプレイ・フォントと同じか、という問題は後で取り上げるとして、いまの小宮山さんの発言にもあつたように、日本語の場合、基本書体としての明朝体の存在がきわめて大きいんです。ただしそれを突き詰めていくと、なんだかキナ臭い感じがしてくるんです。ヒトラーの民族主義的な書体規制みたいで。明朝体至上主義みたいな価値観がもっている危うさもあるんじゃないかと……。

タイポグラフィの分野で、ここ十年の一番大きな流れは、やはり本木昌造（二八四〜一八七五）を伝説で終わらせないで、その業績と遺産をきちんと評価しましょうということだったと思います。明朝体の再評価ですよ、歴史的な調査だけでなく、デジタル・フォントへの鰺刻・覆刻も含めて。これはこれですごく意味のある取り組みだと思いますけど、そこで終わっていいのかという面もありますよね。

小宮山▼傍流の研究ですね。明朝体の研究は進んだけど、ゴシック体は？ 楷書体は？ といったらほとんどないに等しい。確かに明朝体至上主義みたいのが、どこかにあるのかもしれない。おそらくそれは明朝体が基本書体だという思いというか現実があるからで、そこからやっていこうということだったと思いますよ。

一八八〇年代、『東京日々新聞』^{☆註五}が十年間ほど本文を楷書体（弘道軒清朝体）で組んだ時期があります。その研究だって、うまくすれば、なぜ明朝体に戻ったかということまで究明できると思うんですが、そこはまだ手つかずのまま。

●中国だって明朝体を使っていないしね。

■宋朝体ですね、教科書は宋朝体と楷書体ですからね。

●結局、『日本人は明朝体が好きだ』としかいえない。

■中国人は明朝体を嫌いだといいますね、あれは字じゃないって。逆に日本人から見れば、宋朝体を横に組むことに抵抗があるけれど、それは平気なんですって。

さっきの話、狭く狭く解釈しているという問題に戻りますが、字間の問題を例にとれば、金属活字の場合だったら狭くしようにもできない。金属製のボディという物体があるわけですから、拡げていく以外に途がない。写植になると、詰めるという作業が可能になった分だけ選択肢は広がった。それでも、レンズの大きさが決まっているから細かくはできない。ところがデジタルになったら、制約から解放されて好きにできるようになったというのが実態でしょう。

☆註五：一八七二年二月二十一日に創刊された『東京日日新聞』（現・毎日新聞）は、創刊時から金属活字による印刷を実践した新聞である。創刊時は上海から活字を購入した蛭子屋が印刷を担当、つづいて勸工寮活字、そして平野活版（後の東京築地活版製造所）の明朝体を用いたが、一八八一（明治十四）年八月一日（第二千八百九十二号）から本文活字を楷書体活字に切り替えた。この楷書体活字は一八七五（明治八）年、神崎正誼の弘道軒が制作したもので「弘道軒清朝体」と呼ばれている。

『東京日日新聞』が本文活字を明朝体から弘道軒清朝体に切り替えた理由は定かではないが、『毎日新聞百年史』技術篇を執筆した古川恒によれば、弘道軒清朝体活字の種字を揮毫した小室樵山に築地活版製造所が揮毫を依頼したことで、弘道軒と築地活版の間に争いが起きることで決着させたという。その築地活版に楷書体の開発を依頼したのが、『東京日日新聞』だったのではないかと推察している。同紙は、一八九〇（明治二十三）年二月十一日付第五千四百八十八号まで弘道軒清朝体を用いた。

東京日日新聞

驛遞局認可 明治二十一年一月六日 木曜 日 第四千五百四十四號

官報

明治二十年一月四日

○(達)官内省達第一號華族院學規則(前號ノ續)

第十五條 學習院及他ノ學校ニ在學ノ生徒ニシテ疾病ヲ除クノ外

三週目以上ニ渉リ私ノ事故ヲ以テ課業ヲ缺クコトアルトキハ學

習院生徒ハ學習院長ニ其他ハ官内大臣ニ出願スヘシ官内大臣及

學習院長ハ正當ノ事由アリト認ムルトキハ之ヲ許可スヘシ

第十六條 學齡者ニシテ學習院ニ於テ修學セス他ノ學校或ハ他ノ

教習ニ就テ修學スル者及海外ニ留學スル者ハ每學期其修業シタ

ル課程ヲ記載シ華族局長官及學習院長ニ届出ヘシ

第十七條 學齡ニ至リ故ナク學ニ就カサル者或ハ學ニ就クノ後修

業ヲ怠ル者アルトキハ官内大臣ハ華族局長官ヲシテ其戸主又ハ

後見人ヲ警告セシム

第十八條 許可ヲ得テ他ノ小學校等ニ就學スル者ハ官内大臣時宜

ニ因リ相當ノ官員ヲ派遣シ修學ノ實況ヲ觀察セシムルコトアル

ヘシ

第十九條 學齡者ノ就學未就學ニ關スル事項及其警告獎勵等ニ關

スル事務ハ華族局長官ヲシテ之ヲ取扱ハシムヘシ

第二十條 華族局長官ハ毎年兩度一月八月ニ於テ來學期度華族ノ

男子就學年齡ノ者ヲ取調ヘ其名簿ヲ作り官内大臣ニ上申シ且學

習院長ニ報告スヘシ

第二十一條 華族局長官ハ學習院外ニ在ル學齡者ノ修學ニ關スル

事項ヲ取調ヘ時々之ヲ學習院長ニ報告シ又學習院長ハ學習院生

徒ニ關スル事項ヲ取調ヘ時々之ヲ華族局長官ニ報告スヘシ

第二十二條 就學及修學ニ關スル警告ヲ受ク正當ノ理由ナクシテ

之ヲ廢慢ニ付スル者及紀律ヲ犯シ退學ヲ命セラレタル者ハ共ニ

懲戒ノ處分ヲ被ルコトアルヘシ

第二十三條 退學ヲ命セラレタル者一年ノ後復學建證シテ學習院

ニ入學ヲ請フトキハ官内大臣ハ其事情ニ因リ之ヲ許可スルコト

アルヘシ

雜報

○福岡宮中顧問官

同官ニ御用ニ付キ愛知縣下へ出張を命ぜられ不日同地へ發途せらる、由なり右に西

京へ御幸の御序を以て同縣下を御巡覽あらせらる

、就ての御用筋なりと云ふ

○大山大臣の琴瑟會

大臣ハ一昨一夜同邸ニ於て琴瑟會を催はされ多くの貴婦人方にも參會ありて其の

音樂を聴聞ありしと云ふ

○獨逸公使の宴

本邦駐劄の獨逸公使館にて來る九日俄皇族大臣各國公使其他の貴顯紳士を多く招待し

て新年の祝宴を張らる、趣は聞く

○葡國公使

葡國牙領瑪港知事ヲキルシノ、ジヨゼー、タースター氏ハ今度支那日本及び暹羅國駐劄

特命全權公使に任ぜられたる旨其の筋へ通報ありし由

に聞く

○内府の購求品

三條内府より昨冬某所より立ち鶴の茶碗を購はれ新年の抹茶會に用ひらる、由なり

○龍驤艦の遠航 前號の

來二月中旬品川灣を出帆し

地方迄航海する由あり同艦

先進號生徒三十四名なりと

○海軍事件 昨晨海軍兵

かれ尉官機關士をして無務

者を試験の上採用せられた

て工務多端に付き造船

十餘名を雇入れて造船業に

○會計監督會議 各鎮臺

に於て會議を開かる、由な

來の成績を具申し稱は實用

云ふ

○地所貸與中止 陸軍省

場所其の地方の人民に貸

中止せられ所管鎮臺の作業

○轉任 文部屬中村泰平

に轉任すべしと專せり

○東海鐵道 同鐵道第

料の急便便宜のため輸送せ

板等の鐵道局より輸送済と

せらる、都合あれば波工の

ふものあり

○化學試驗所新設 帝國

試驗所を新設せらる、由に

建坪三百坪にして煉化石

○船長の受験者に限らる

に通信省の試験を経ざれば

ども和船に至りては未だ缺

依り船長或は按針手となる

りありとありて近き和船百

に相當の試験を同省司驗所

べしと聞く

○幌内の炭坑 府下の巨

海道幌内の炭坑は目下第四

層を距る三百九十八尺に達

て煤炭は二尺八寸良煤は一

層を發見したりと云ふ

○印刷局員の新年宴會

長を始め役員一同五百餘名

會を開かれたり正午十二時

るを待て海軍樂隊の奏樂あ

他高等官數名祝詞を述べら

字間の問題だけでなく、デジタル環境はさまざまな制約から解放してくれたと思います。そしてそこには、規範を広く求めていくか、狭めていくかというふたつの選択肢があったんですが、デザイナーの志向によって、範囲を狭めていく方向に動いたという気がします。つまり、狭くすること、厳格なルールを採用することによって、自分自身がレベルアップしたという安堵感を得ようとしたのではないでしょう。

●デジタル環境がつくりだした、なんでもござれみたいな状況を、道徳みたいな規範でとどめようとした。それで、ここ十年で一氣にそういう傾向が強まったということか。

■なにもないところに「規範」をつくろうとすれば、そうならざるを得なかったんじゃないかな。

▲組版についてはそういう側面が強いと思いますが、別の一面もあると思います。

昨年、三島の特種製紙Pamで「紙と印刷とデザインの実験室^{実験室}」という展覧会を企画したんです。

同社が所蔵する原弘さんの旧蔵本のなかからデザインやタイポグラフィに関する名著を選んで、その本文用紙の繊維分析をやってもらいました。この製紙会社には繊維分析のスペシャリストがいらしてデータも蓄積されていたので、それが可能だったんです。展示内容を一部紹介すると、スタンリー・モリソンの『過去と現在の活字デザイン』（一九二六年）、エリック・ギルの『エッセイ・オン・タイポグラフィ』（一九三二年）、パウル・レンナーの『機械化されたグラフィック』（一九三〇年）、ヤン・チヒョルトの『デイ・ノイエ・テュポグラフィ』（一九二八年）といったものです。

企画段階での基本的な問題意識としては、彼らにとつてのフィニッシュとはなんだろうと考えたんですね。決して金属の塊をつくることが最終目的ではなくて、紙の上に押された文字の姿が重要だったはずだ……そう考えると、彼らは自身のタイポグラフィ論を著わす際に、自らがデザインした活字書体や選択した活字書体を、どんな紙に刷るかという用紙の選択も視野にいれていたはずだと想定したんです。実際、先に挙げた四冊では四者四様の結果がでましたね。しかもその紙選びが、それぞれのタイポグラフィ観とみごとに同調していて、たいへん驚かされました。

なぜこんな実験的な展示を試みたかという、現行のデジタル・フォントはどっちつかずだなという批判めいた思いがあったからなんです。フォント自体が、どこまで印刷適性を意識して制作されているか、もしかしたらウェブなどのディスプレイ表示を重視しているのではないかとね。現在、書体開発の現場では大半の作業がディスプレイ上で行われていますが、そこで産まれたものが、あらゆるサイズで適切に印刷できるかという検証はほとんど行われていないじゃないかな。別途プリンター・フォントが用意されていた頃はともかく、現行のオープン・タイプでは完全に表示と印刷の境界がなくなりましたからね。

●ずいぶんきびしい指摘だね。

▲そうかなあ。ボクが捉えてきたタイポグラフィの問題っていうのは、書体や組版だけの問題じゃなくて、用紙やインキなどの印刷環境、出版界や読者層の意識、それによって巻き起った社会現象など、もっと大きな枠組みのなかで共鳴しあっていたと思うんです。それが徐々に近視眼的な議論に終始しだしたという印象なんですけど。

■組版にデザイナーが関われるようになったのはかなり最近のことで、それまでは印刷関係者だけですよね。

▲本文組みは出版社固有の顔、いわばトレードマークみたいなものという認識が強くて、デザイナーの個性を拒絶するというか、デザイナーになんか絶対に触れさせないという時代がながく続きましたから。

■印刷適性についていえば、金属活字は彫りますから、試印してすぐ直せる、フィードバックできる。印刷適性についてもっとも考えていたのは、もしかすると金属活字の時代か

☆註六：名タイポグラファーたちが選んだ本文用紙活字書体「タイムス・ニューローマン」（一九三二年）のデザインで有名なスタンリー・モリソン（一八八九～一九六七）の『過去と現在の活字デザイン *Type Designs of the Past and Present*』は、モリソンと印刷研究家オリバー・サイモンが起こした出版社フラーロンから一九二六年に刊行された。モリソンが同書で選択した紙は、ややクリーム色をおびた一面耳付きのレイド紙。ソフトでしっとりとした肌触りで、繊維はエスパルト九十％と針葉樹晒サルファイトパルプ十％。この用紙の特徴は弾力性がある点で、活版印刷の印圧をあげても裏写りにくい。高級素材のエスパルトを選択していることからは、モリソンの本物志向がうかがえる。

一方、サンセリフ体「ギル・サン」（一九二八～三〇年）のデザインで有名なエリック・ギル（一八八二～一九四〇）の『エッセイ・オン・タイポグラフィ *An Essay on Typography*』は、一九三二年、わずか五百部しか発行されなかった。原弘の旧蔵本は、交流のあった瀧口修造から「むしろあなたにふさわしい本」として贈られた一冊。ギルが同書で選択した紙は、淡いグレイ色の二面耳付きのレイド紙。ザラつとした肌触りで、繊維はコットンラグ百％にドーサ塗布したもの。伝統的な洋紙製造法をほぼ踏襲した紙で、こちらも活版印刷に適した高級印刷用紙だが、印圧をおさえた刷りに適している。

タイポグラフィ史のうえでは新古典主義に分類され、いわば温故知新を实践したイギリスのモリソンやギルとは対照的に、機械美学を賛美したドイツのパウル・レンナー（一八七八～一九五六）とヤン・チヒョルト（一九〇二～一九七四）は、より現代性を重視した紙選びを実践している。

サンセリフ体「フトゥーラ」（一九二七～三〇年）のデザインで有名なレンナーの『機械化されたグラフィック *Mechanisierte Grafik*』は、その副題「文字・活字・写真・映画・色彩」が示すように、タイポグラフィと同時代の機械美学の連関について論じた理論書。一九三〇年刊。レンナーが選択した紙は、淡い茶褐色の平滑な紙。上記二種の中間の肌触りで、エスパルト六十％と針葉樹晒サルファイトパルプ四十％に、多量の澱粉と松脂サイズを加えているのが特徴。イギリスの両印刷紙に比べると、より現代的な製造方法が導入されているが、高級印刷用紙としてはやや劣る。

ドイツ書籍印刷教育連盟出版部から一九二八年に刊行されたチヒョルトの著書『デイ・ノイエ・テュポグラフィ *Die Neue Typographie*』は、革新的なタイポグラフィ論をまとめた理論書。チヒョルトが選んだ紙は前記三者とはまったく異なる乳白色のコート紙で、繊維は針葉樹晒サルファイトパルプ五十％と機械パルプ五十％で、白土をニカワで塗布してある。基本的に現在のコート紙と同じ製法を用いたもので、写真版の印刷に適している。この選択はチヒョルトが同書で重要視している写真とタイポグラフィの関係を重視した結果であらう。これはレンナーの『機械化されたグラフィック』が、参考写真を巻末の口絵にまとめたのと対照的に、本文頁に数多くの参考写真を挿入するための選択と推察される。資料提供・協力＝特種製紙株式会社。

もしれない。一九三五年前後に、活字の画線を細くする「細形（細型）^{☆註七}改刻」が流行したのは、明らかにアート紙への印刷適性を意識したからでしょう。

写植の場合はどうかというと、やはり印画紙上で終わっている。デジタルの場合もディスプレイ上で終わっていて試し刷りまでいかない。書体を開発する際に、実際に印刷された状態まで考慮しているかといわれれば、あまり考慮されてないかもしれない。

▲写植の場合は、インキだまりを避けるためのくいこみがありますよね。

■あれも初期のもので、実際は印刷技術が高まってくれば無用になります。

あ
い
う
え
お

☆註七：一九三〇年代半ばになるとアート紙が普及するが、上質紙を想定した従来の活字では画線が太くなるため、細いウエイトの本文用、とくに九ポイントの明朝体が必要とされた。そのため太く彫ってある活字を細く彫り直す「サライ」（あるいは「サラエ」）が流行した。この技法は岩田母型の種字彫り師・馬場政吉の創案といわれているが不詳（大日本スクリーン「タイポグラフィの世界 書体編」第七回「無名無冠の種字彫り師」参照）。大日本印刷が先鞭をつけたという説もあるが、築地活版の種字彫り師・安藤末松の述懐では晃文堂という。安藤末松は太く彫ってある九ポイントを細く彫り直して六千字ほどの細形九ポイントを揃えたが、あまり売れないうちに築地活版がつぶれたと回想している。築地活版の細形九ポイントの使用例には、『日本印刷需要家年鑑』昭和十一年版（印刷出版研究所、一九三六年）などがある。

☆註八：インキだまりの処理は、写植書体特有の処理方法で、線が交差する部分に発生しやすい形状の乱れ・太まりを防ぐために、交差部に切り込みを入れる方法で、写植書体「本蘭明朝L」「岩田明朝ILMA」（株式会社写研）などに顕著。小さなサイズで用いる場合は問題ないが、見出しなどの大きなサイズで用いる場合は、切れ込み部が際立つため、修正を要する。

▲小宮山さんに質問があります。御著書『レタリング』（書肆絵と本、二〇一三年）に、「^{☆註八}Lettings は文字をデザインし、^{☆註九}Typography は言葉をデザインするもの

■文章の意味ですね、言葉の集合体が文章ですから。この本は書体デザインについて著したものです。たぶん欧米では書体開発のために原図を書くことをレタリングと呼んでいるはずですが、日本ではいまだに書体デザインにレタリングという言葉を充てたことがない。ぼくは書体デザインもレタリングと考えているんです。そうすると、書体デザインは一字ずつのデザインで、それを組んだとき、文章として組み上がったときがタイポグラフィという意味で書いたつもりなんです。

書体デザインの問題についていえば、原図は文字を描くという行為からはじまりますよね。日本の組版システムは従来から正方形を使ってきたので、いまま正方形を踏襲していますが、こだわる必要はないと思うんです。正方形というのは金属活字の歴史をそのまま受け継いだけであって、デジタル時代にふさわしいとはいえない気がします。正方形にしておけば、縦組みでも横組みでも組める。だけど組み方向と書体デザインは密接な関係にあるから、本来なら縦組み用と横組み用は別にデザインされるべきだけど、そこはほとんど手つかずのまま。

とりわけ横組みの場合は、字間のバラつきが目立ちますから、プロポーショナル・ピッチにならざるを得ません。欧文活字と同じように仮名の文字スペースは各字種によつて異なりますから、一律に詰めるじゃなくて、最初からプロポーショナルという概念があつて然るべきだと思うんです。現行のデジタル・フォントにもプロポーショナル・ピッチがあります。あれはすぐいい加減です。欧文活字の組版は個々の活字自体のピッチが違うベタ組みで組むのが基本ですよね。

●なるほど、考えられたプロポーショナル・ピッチ。

■今後は和文フォントも、もつと厳密なプロポーショナル・ピッチと取り組んでいかざるを得ない。ただ縦組みの本文では、引き続きベタ組みが主流だと思いますが。

▲書体開発の現場も、新たな段階を迎えたということですね。それで思い出したんですが、佐藤敬之輔さんが非常に重要な指摘をされています。

明治百年、洋式印刷術や鉛の活字が移入されて以来、日本文の量産表現の技術は、たとえば新聞活字の自動鑄造機など、ある意味では外国以上に進歩した。しかし文字の姿は、人の心や文化の伝統につながるものだけに急に進むものではない。レタリングデザインはこうした両面、つまり工学的な要求と、精神世界の要求との両方を調整するものだといってもよい。

☆註九…佐藤敬之輔『日本字デザイン』1、丸善、一九七〇年。

先ほどのプロポーション・ピッチの問題は、まさに「工学的な要求」だともうんですが、ここで論じられている問題「工学的な要求と、精神世界の要求との両方を調整するもの」は、あきらかに描き文字が担うべき世界観を示していますよね。少なくともここで用いられている「レタリングデザイン」には、書体開発以外の要素も含まれているとおもえるんです……この点はいかがでしょうか？

■紹介された佐藤の主張は、活字書体を念頭においたものです。たしかに活字には工業製品としての性格が強いんですが、実はそこには日本固有の文化や精神性も含まれています。ですから、日本の文字は日本そのものともいえます。いわば、日本の文字をデザインすることは日本のいまを考えること、いまの文化を表徴することにほかならない。書体デザインにしる描き文字にしる、日本の文字をデザインすることには変わらない。それならば「レタリングデザイン」の範囲を書体デザインや描き文字に分類することにたいした意味はない。発想や制作のプロセスは異なるにしる、いま描き文字に求められているのは、精神世界を直截的にそして強烈に具現化することです。書体デザインも人びとの心の深いところを流れ、表には現れにくい精神世界を具現化するものです。そしてともに現在のテクノロジーを駆使して表現し、再現するという工学的な側面もある。文字を使って、人びとが求めながら自分では表現できない言葉や形を現実のものとして提示すること、それが「レタリングデザイン」だと思います。

●解釈にもよるんだろうけれど、ぼくにいわせれば、レタリングで「工学的な要求と、精神世界の要求」を調整できるとは思わないね。第一、両者を「調整する」んじゃないくて、相対する両者をよろこんで受けいれて、お互いのよいところをチョイスしたほうがいい。

そう考えると「調整する」よりは「止揚する」としたほうがいいんじゃない？ 善し悪しは別として、いまや、工学的なものに精神的なものを感じさせようという時代に突入しているわけだから。

▲さきほどから「描き文字」という呼称を使っていますが、文字を描くという行為については、この百年近くのあいだにいろんな呼称が創りだされ、使われてきました。

戦前は、「装飾文字」「図案文字」「意匠文字」「変体文字」「広告文字」「実用文字」「商用文字」「商飾字体」「造り文字」といった呼称が並立して使用されていましたし、戦後も「図案文字」「デザイン文字」「レタリング」といった呼称が併用されていた時期があります。

調べてみて判ったんですが、一般に「レタリング」の旧称として扱われている「図案文字」は、一九二〇年代半ばから使われはじめたもので、どちらかというと関西で多く用いられています。同時代の関東では、「意匠文字」のほうが使用頻度は高い。それ以前は、関東・関西ともに「装飾文字」というのが多いですね。ただ、戦前は戦国時代みたいな様相で、一国一城の主を気取った描き手たちが、自分の好きな呼称を用いていたといったほうが実態に近く、呼称だけで時代や地域を特定できるというほどのものではありません。

この連載では、時代や地域によって異なる呼称の総称として「描き文字」を使おうということになったんですが、平野さんは「描き文字」という呼称に、特別なこだわりをお持ちのようで（笑）。

“描き文字”

か？

“書き文字”

か？

●あるとかね、まあ自己弁護みたいなもんだけど、書道とは区別して考えたいんだ。書道には、権威とかどこか『脅しの文化』みたいな面があって、教養とか学識とか、そういうものを武器にしているところがある。それと浅草の芝居小屋や映画館で育まれた文字とでは、まったく性格が違うから。ぼくの場合は自分のつたなさを、描くという行為に込めるわけだ。だから、ぜったい『道』にはならない、『書道』にはならない。ただ『描く』。

▲『レタリングの能手』として名を馳せた高橋錦吉^{☆註一〇}さんは、著書『レタリング入門』（大泉書店、一九七三年）のなかで「書き文字」という表記を用いられています。この本はいわゆるレタリングの教本なんですが、中国南宋の書家・張即之^{ちやうそくし}や中村不折らの書を図版紹介していて、書道の流れも視野に入れています。この点で平野さんのような区分けは読み取れませんか。

ボクは書道に疎いんですが、中村不折の名で思い出したことがあります。昨年、論集でご一緒させていただいた、書学書道史の研究者・鍋島稲子（台東区立書道博物館研究員）さんが、書道と美術の関係について興味深い事実を指摘されているんです。^{☆註一一}

一八八二年に、洋画家・小山正太郎の論文「書ハ美術ナラズ」をめぐって岡倉天心との論争があつて、書道を美術として認めるかが問題になったそうです。明治中頃にはまだ「書家」という職業は成立しておらず、書を芸術作品として創り出すという意識も希薄だった。それが一九二〇年代以降、書道振興運動や各流派の活動によつて現在のような地位を獲得したそうです。ぼくらはむかしから書道に絶大な権威があつたと思いがちだけど、それは単なる思い込みで、むしろ美術から脅されていたんですつて（笑）。

だから、平野さんや小宮山さんは、まず「甲賀流」や「博史流」という流派を勝手に立ち上げて、親戚や友だちを弟子にして門派をつくっちゃう。そのうえで些細な意見の違いを主張しあつて、多少いがみ合うフリをしつつ、書壇ならぬ描壇^{えがだん}という一大勢力があるように見せる。そうすれば、案外『脅しの文化』も簡単に手に入つたりして。文化勲章も夢じゃない（笑）。

■ぼくは近頃、「明朝宗大本山小宮山さん、鉛活字、住職」と名乗つてます（笑）。

●不思議なんだよね。小泉首相が筆で郵政民営化なんとかと書くんだけど、すごくうまいんだよ。あの人、能書家だな。ああいう場合は絶対、活字書体は使われないよね。

■中国で一度、政府高官の告別式に参加したことがあるんですが、向こうの政治家は芳名帳に立派な字で堂々と名前を書くんですね。ぼくは人間が小さいから小さくしか書けない。脅しの文化なのかもしれないけど、そういうのは好きですね。

●伊東屋の書道コーナーに書道の本が並んでいるんだけど、あるとき某政治家がそれを一所懸命見てたんだよ。勉強しなくちゃいけないだろう、あれは。将棋や囲碁の棋士たちはみんなひととおり『型』の勉強をやるでしょう、歌舞伎役者も。これはもう脅しの文化以外のなものでもない。

▲平野さんは『型』を学んだりはしないんですか？

●勉強のレベルが違うんだよ。ぼくは『原寸主義』『現場主義』。

■原寸でつくるのはどうもいいみたい。拡大縮小すると、どこか違つてきますね。とくに活字書体は原寸が基本でした。原寸でやると、どんな調整が必要なのか、すぐにわかるみたいです。

いまぼくが実際に描いているのは五センチ角ですから、本文にするとおおよそ十五分の一くらいになる。原寸で彫つた活字と違って、拡大原稿を描く際は、縮小されたときの姿を想像しろとよくいわれますが、ついつい忘れてしまう。やはり、縮小されたときに必要な調整というのは、拡大原字ではわかりにくいものですから、原寸の感覚を維持するのは非常に重要だと思いますね。

●ずっと拡大して描いていてね、プリントアウトしてみて、あつと驚いたりしてね。点が一個足りないんだ（笑）。

そもそも描き文字が登場した時代は、原寸しかあり得なくて、しかも活字や写植が対応できないサイズに対応することで重宝がられた面がある。つまり、描き文字

☆註一〇：高橋錦吉（一九一一～一九八〇）デザイナー。徳島県生まれ。一九三〇年、神奈川県立工業学校図案科を卒業後、神田・三省堂図案部に入社。三省堂の広報誌『エコー』（一九三二年創刊）の表紙デザインで注目される。また同誌編集長・尾川多計に感化され、左翼活動にも参加。一九四〇年、三省堂を退社後、日本写真工芸社、国際報道工芸、東方社を経て一九四四年、出征。戦後はフリーのデザイナーとしておもに出版界で活躍、『美術手帖』『本の手帖』『歷程』などの雑誌タイトルが有名。また一九五〇年の日本宣伝美術会（日宣美）の創設世話人や『日本デザイン小史』（タウイッド社、一九七〇年）の編集同人、そして辛口の批評で、デザイン界を側面から支え続けた功績も見逃せない。主著に『図案の基礎』（美術出版社、一九五七年）、『図案文字の描き方』（美術出版社、一九五八年）、『デザイン文字 かき方とスタイル集』（別冊アトリエ五十九号、アトリエ出版社、一九六〇年）、『レタリング入門』（大泉書店、一九七三年）などがある。

☆註一一：鍋島稲子「逸脱と回帰の弁証法——中村不折通して見た一九三〇年代の書壇」、五十殿利治・河田明久編『クラシックモダン——一九三〇年代日本の芸術』せりか書房、二〇〇四年。

は「原寸」で描かざるを得ない現場のなかで育ってきたんだよ。

▲平野さんがおっしゃるように「原寸主義」「現場主義」は、戦前から脈々と受け継がれてきたデザイン文化の一端だと思います。

『日本レタリング史』（岩崎美術社、一九九三年）の著者でもあるデザイナーの谷峯蔵（一九一三〜）さんが、一九三〇年代半ばの実務体験について語った一文を紹介しておきます。神田でデザイン事務所「レイアウト社」（一九三四年設立）を自営されていた頃の話で、当時のごく一般的な「街の図案家」の実態といったところでしょうか。

昔のデザイナーは職人肌で、仕事が早かったですね。たとえば、いまはB3のポスター（中吊り）をつくるのに、まる二日かけてますが、私たちの頃は、全部ポスターカラーで描いて、一日に三枚仕上げたもんです。それに活字を指定するなんてことは恥辱でした。九ポぐらいの明朝ならば、筆で書いたものです。そのために、筆の頭を切って明朝の横棒縦棒に合わせた筆をごっそり持ってましたね。^{☆註二}

「恥辱」かどうかは別として、デジタル・フォントが一般化するまで、「文字を描く」という行為は、ごく普通に金属活字や写植と共存していたと思います。ボクがデザイナーになった一九八〇年代初め頃も、写植をそのまま使わず、なにかしら手を加えようという風潮が残っていました。さすがに「九ポぐらいの明朝」を描けといわれたことはないけど（笑）。

●ぼくが仕事を始めた一九六〇年代には、描けないことが恥だという風潮はもうなかったね。むしろそういう筆を持っていることを隠していた。描くことを隠そうという時代に入っていた。ぼくの場合は例外で、学校を出てパートの宣伝部に就職したんだけど、催場の看板をみんなきれいな文字で描いてあつて、すごくあこがれたんだ。だけどそれもすぐに置き換わっちゃった。置き換わるとみっともないことが起きるもので、いま地下鉄の出入り口あたりに貼つてある案内用の貼紙はみんなデジタル・フォントになっているじゃない、きつと駅員さんがキーボード叩いてやつてると思うんだけど。みっともないよね。ちゃんと筆で描いたらどうだと思ふことが多くなりましたね、ちよつとした逆転現象で。

▲「書く／描く」の問題に関して、興味深い文献を紹介しておきます。描壇も少し理論武装しておかなきゃいけないから（笑）。

一九二五年に大阪で刊行された描き文字集の序文として、当時、大丸呉服店（現・大丸）の社長・下村正太郎（二八八三〜一九四四）が寄せた一文なんです。ここで彼は、「書く」と「描く」を明快に使い分けています。

我国や支那には古来書道なるものありて、文字の書き方を錬磨し、室内装飾として文字の掛物を吊し、文字の額を掲げ之を賞玩するなど、西洋の国々には見られぬ、一種の美風があります。従つて商業広告の上に用ゐられる文字にも、相当の注意が払はれまして、店頭に掲げる看板、商品の貼紙、上包、顧客に配る引札等の下書は、多くは時の名のある書家に乞うて、揮毫^{きごう}してもらふたものであります。併しながら此等は皆書かれたる文字でありまして、英語で所謂^{いわゆる}レタリング、即文字を描くといふことは、我国にては、従来傘屋、提灯屋の他は、余り研究しなかつたやうであります。これに反し、西洋にては、文字殊^{こと}に広告に用ゐる文字は、書くより寧ろ描くといふ方面に、発達してまゐりまして、現今では、之を教へる学校さへあり、又之に関する著書も、沢山出版されて居ます。^{☆註三}

つまり、下村の解釈では書道（カリグラフィ）は「書く」、レタリングは「描く」が適当だということです。ちなみに下村正太郎という人は、かなりの知識人で、西洋文化にも造詣が深い人物だったようです。京都で呉服商を営んでいた下村家の十一代目で、早稲田大学大学部商科で学び、一九〇七（明治四〇）

☆註一二：谷峯蔵（談「いまのデザイナーにくらべれば何でもできて仕事も早かった」、渋谷重光編『語りつく昭和広告証言史』宣伝会議、一九七八年）。

☆註一三：下村正太郎「序」、和田斐太『装飾文字』太平洋装飾研究所、一九二五年。傍点は引用者。

年には、はやくも欧米の実業界を視察しています。三越の^{ひびおちすけ}日比翁助（二八六〇～一九三二）や阪急の小林一三（二八七三～一九五七）らとともに、百貨店文化を築いた財界人のひとりです。大丸といえば、一九三三年に竣工した大阪ミナミの大丸百貨店大阪支店（現・大丸心齋橋店）が建築家ウィリアム・メレル・ヴォーリズ（一八八〇～一九六四）の商業建築の代表作として有名だけど、前年に竣工した下村正太郎の京都の自邸もやはりヴォーリズに依頼されたもので、英国チューダー様式のすごい洋館（現・大丸ヴィラ／京都市登録有形文化財）。

●やっぱり本物の金持ちにはかなわないね。最近のIT長者と違って、含蓄があるよね（笑）。

■「書く／描く」を使い分けた例は、ほかにもありますか？ あるいは描き文字と書道との違いを指摘したものは？

▲そこはものすごくいいかげんです（笑）。違うかという点はだれも明確に定義していない。そもそも描き文字の定義ですら、「所謂書道にない美術家の手により行はれる文字」^{☆註二四}や「図案文字と云ふのは模樣的に形付けられた文字」^{☆註二五}といった程度ですから。少しまとまっているのが、つぎのものです。

意匠文字 【Designed letter】普通活字（明朝体）書体によらず、美的形状を具備する文字を意匠文字と呼ばれる。変体即ち文字の一部を省略したもの、全体の形状を変化したもの、他の物象を附加したもの、文字の線等に加工したもの等がある。意匠文字は、表題、^{じゅうく}惹句スローガン等に使用され、読者の注意をより多く惹きつけんとするものである。^{☆註一六}

だけど、これでも納得できない。活字との差異は意識していても、書道との違いについては語っていないから。もともと、書道に取って代わろうという別の主張はありますね。

新時代の理想として創造は美術家の自由である。書道の新しき頁は図案文字によつて展開される。書家は異端者と言ふが、時代の要求は彼らの省みる暇がなくなった。美しいモダン文字は魔術の如き近代的魅力を発生させて居る。^{☆註一七}

さきほど、タイポグラフィ史があまりにもジャンルにとられすぎていると毒ついておきながら（笑）、この問題にこだわるのは、『描き文字』が書道とどう違うのかという点を明確にしておきたいからです。

■普通に考えれば、書も西洋のカリグラフィも修正のきかない一発勝負ですよ。なぞらない。それに対してレタリングは、組み立てながら描いていくという方法をとります。この差は大きい。書の場合は一発で書くわけだから、精神性は問われてきますよね、実際にあるかどうかはわかりませんが。じゃあ、提灯の文字に精神性があるかという、ないだろう、という判定はつくんじゃないかな。いやこの道一筋という精神性はでているか……。

▲下村の論にでてくる江戸時代の提灯屋、傘屋の文字は実際になぞっていたんでしょう？ アウトラインを描いて、なぞりながらかたちを整えて、そのなかに塗っていく。ということは『精神性がある／ない』という問題以上に、「書く／描く」の感覚からすれば、本当に描いているんですよ。日本語表記として正しいかどうかは別として、下村の解釈にはかなり説得力がありますよね。教養や財力に屈したというより、描き文字の現場の感覚に近いという意味で（笑）。

だから平野さんが「描く」にこだわるのは、無意識のうちに現場の臨場感をすごく反映させているんだと思いますよ。

●習字の授業でなぞったりして、よく先生にたたかれました。

■実際は書家もなぞってますけどね（笑）。細かいところ。

●なぞらないと白と黒の関係なんてできないだろうしね。

☆註一四：加藤紅太郎『最も新しい広告意匠文字集』誠光堂、一九三二年。

☆註一五：萩野光風「図案文字の必要」、東京洋画研究会編『新しき図案文字の描き方』富永興文堂、一九三四年。

☆註一六：飯守勘一『日本広告辞典』新聞之新聞社、一九三二年。

☆註一七：矢島週一「図案文字の意匠と其手法」、『現代商業美術全集』第十五巻「実用図案文字集」アルス、一九三〇年。

▲小宮山さんは、佐藤敬之輔さんのところへ入られる前は書家を目指されてたんですね。

■うん、ぼくは書家になりたかった。

▲書家の感覚で文字を書いているときと、現在のように印刷されることを前提にした文字を描いているときでは、かなり意識は違うんですか？

■いま考えると、そんなに変わっていないね。さつき書の精神性みたいなことをいつたけど、あれはかなり怪しい。実際に原寸か縮小かという差はありますけど、やっていることはそれほど変わらないような気もする。やはり、それなりに日本の文字を考えていくという点で、書もレタリングも同じ世界というふうに考えています。ただ、初めて佐藤の『英字デザイン』を読んだとき、書体デザインがきわめて論理的なことに、少なからず驚きましたね。それまでの書の世界とはまったく違いましたから。

▲平野さんの場合はどうなんですか？ たえば装幀の場合、著者の存在をどこまで意識するのか……そのあたりはどうなんですか？

●実はね、女性の著者から頼まれることが少ないんだよ。女性が敬遠する、イヤがる。描き文字って似顔絵になっちゃうんですよ。よくいうことなんだけど、人の名前を描くと、その人のイヤなところなどがでてきちゃう。カリカチュアライズされて、強烈にでてしまう。それをみんな感じてるのね、すごい世界ですよ。

■すごいですねえ、あだやおろそかに考えてはいけない。

●なるべく著者名は描かない。著者のなかでも、自分を変身させてどんどん書いていく椎名誠さんとかは別だけど。

■平野さんがお描きになるとき、著者の人格まで想定しています？

●してますね、かなり。くだらんやつの方がうまく描ける、椎名誠さんは別よ（笑）。たいていいイイ人はうまく描けない、漫画的な要素が少ないから。描き文字は似顔絵や風刺漫画と同じで、どうしても批評になっちゃうのよ。だから政治家の名前なんか描くとおもしろいだろうね。

■そこはやはり書道とは違いますね。

●だから、普遍的だなんて全然思っていない。

▲平野さんは自分の手から出た曲線を信じないと聞きしましたが……。

●信じませんよ（笑）。

▲そこが決定的に違いますよね。書家の書は自己の表現で、自らの精神をさらけだす行為ですよ。平野さんは「自分のつたなさを、描くという行為に込める」なんていつつ、実は自分自身の痕跡を残すのがイヤなんですよ？

●すぐくイヤですね。だからベジエ曲線というのがぴったり合っている。
▲もともと筆で描いていたのに、なぜコンピュータを使うようになったんですか？ 平野さんは比較的はやい時期に切り替えましたよね。

●ホワイトで修正する手間を省けるからね（笑）。それに雲形定規を使って描いていたんだからさ、雲形定規の曲線はベジエ。それを簡単にできるといので、コンピュータに移行したの。

■ホワイトを使うと、直してもまた失敗するから。写植書体では、昔のリョービ書体の曲線はほとんど雲形定規を使って描いた珍しい例で、すこし線がかたいね。モリサワと写研はフリーハンドじゃないかな。

●コンピュータのアプリケーションのなかに、長方形のツールがあるでしょ、最近はあるでやるのが一番好きですね。それがじつに愉快だね、ざまあみろって感じ（笑）。

▲それは書道と決定的に違う（笑）。