

矢島周一の

実験

幾何学の魅力と限界

▲ここまで一九二〇年代後半を代表する描き文字集をみながら、描き手の特徴や発想、問題点、そして東京と大阪の異なりをみてきました。ある程度、その違いがみえてきたと思います。

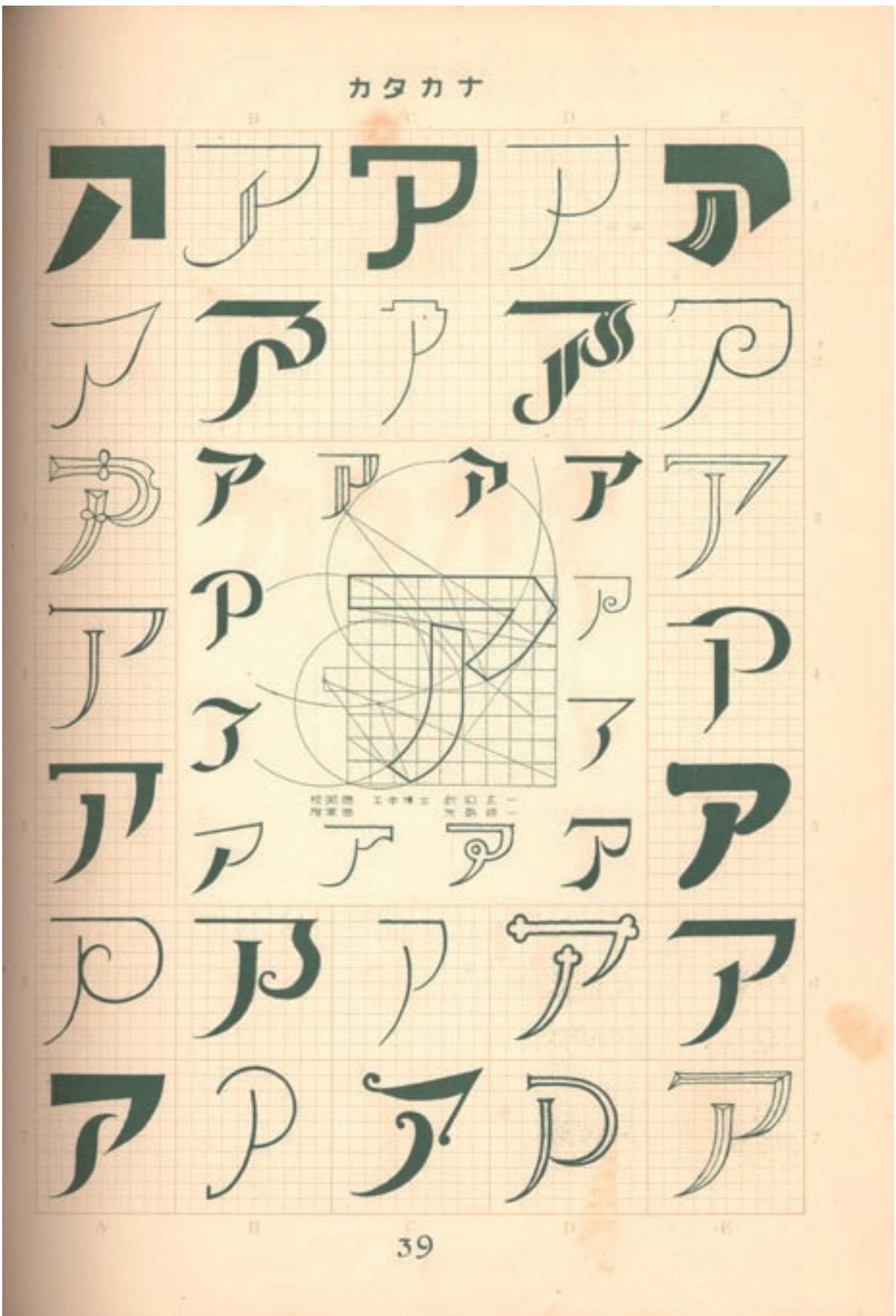
ここからは書体開発派の雄、矢島周一の『図案文字大観』以降の活動にスポットをあてたいと思います。

『図案文字大観』^{★図三}の刊行後、矢島周一は新たな実験をはじめます。文字の幾何学化です。

まず一九二八年に刊行された『図案文字の解剖』からみていきます。内容はひらがなやカタカナをコンパスで描けないかという、野心的な実験が中心です。こうした実験と取り組んだ理由について、矢島は序文にこう著わしています。

吾等の世界は数理の世界である。数理的に総べてが出来上って居る。試みに自由に描いた美しい曲線は、円弧と直線とに殆んど分解することが出来る。／本書はこの方法に誘惑されて図案文字を解剖したもので、数理的に図案文字を造り上げたのではない。即ちあの美しい線を数理の鏡に覗かせて試たものである。そして専門家の喜ばれる高次曲線を避けて、出来得る限り単純な曲線を操って、専門家は勿論、でなくとも理解のある人であれば共鳴さるべき極めて簡単に表したのである。

同書で矢島は、画家アルブレヒト・デューラー（二四七―一五二八）の名を挙げています。アルファベットを数理的に分析したデューラーの『測定論



★図三 一：矢島周一『図案文字の解剖大観』（彰文館書店、一九二八年）より

『コンパスと定規による測定論』（二五二五年）を、仮名で展開してみようというところでしょうか。

直接的な動機がデューラーだとすれば、間接的な問題としては時代背景があると思います。彼がこの課題と取り組んだ一九二〇年代後半は、幾何学的なものの数学的なものに対して非常に近代的な精神を感じた時代で、新しいイズムとして単化主義がもてはやされた時代です。その時代の流れに、敏感に呼応したといえます。

● 単純化といっても、こんなに中心点がいっぱいあるんじゃないよね。第一、全体の統一がとれていないとね。

▲ 単純化という発想自体に無理がある、単純化できないところに、仮名の本質があるということでしょうか？

● うん。どうせ実験なら、すべて円のなかに描けぐらいのことをいわなきゃ。



★図三二…矢島周一『図案文字の解剖大観』（彰文館書店、一九二八年）より

▲佐藤敬之輔さんが提起された、ボディに設定した正円内に仮名をおさめるという方法論のことですね。現在、中学校の美術の教科書でも採用されています。実際はどうですかネ？

●まったく無意味でしょうねえ（一同笑）。

■またまたお騒がせしています（笑）。

佐藤は、一九六四年刊行の『ひらがな上』（「文字のデザインシリーズ2」）で、朝日新聞の見出し用明朝体・ゴシック体ひらがなの分析結果を書いています。それによると、「二重の円に内接させたところ、まことによく一定のルールにおさまった」、「円に内接させると、活字表面における字の位置も規格化されている」とあり、この結論をもって『日本字デザイン1』（「文字のデザインテキスト」）のなかで「標準の明朝体を習うにはこのテキストのように円に内接した姿から始めるがよい」としています。しかしこれはどうも……。

たしかにひらがなは円弧で描かれる文字ですから、仮想ボディのなかに、ある大きさの正円を描けばそのなかに収まり、結果として「一定のルール」らしきものが見つけられるかもしれません。佐藤がいう終筆の位置やカーブの張り出した部分や長い線の先端の揃いは、とりたてて円を意識したためではなく、原字用紙の方眼上の設定に導かれた結果でしょう。分析に使った朝日新聞の見出し用ひらがなは、四インチの原字用紙（20・4ミリ正方で、中を一六〇分割した方眼紙）のなかでデザインされたはずで、そのなかに、仮名の最大枠と基準枠がデザイン規格として、あらかじめ設定されていたと思います。

★図二四：正方形に内接する正円の中に仮名を書く課題。佐藤敬之輔『日本字デザイン1』（丸善、一九七五年第二版）より。同書の説明では正方形が仮想ボディなのか漢字の基準ワクか不明。円を消してみると重心の位置にばらつきがあるのがわかる。



佐藤が分析し、作図した円のなかで行なうひらがなデザインの致命的な欠陥は、文字の重心が揃わず、横組にすると文字が上下して、波打ってみえてしまうことです。たぶん佐藤が書体デザインの基本を熟知していなかったためだと思います。

このころ佐藤は横組み仮名を模索していて、ラインシステムに沿った仮名を試みています。たぶん学校の授業でもラインを重視した仮名について教えていたと思いますが、仮名文字のデザインは焼き鳥とおなじで、串に大小のある肉が刺さっていると考えるとわかりやすい。串が重心を通るラインです。この重心を揃えることで文字の並びがよくみえるのが日本の活字書体の特徴で、伝統的な明朝体やゴシック体、楷書体はこれを決してはずさない。ぼく自身は大学などで佐藤の授業を受けたことはありませんが、晩年になって佐藤から学校で教えたことは間違っていたといわれて、「ええーっ」と驚いたことがあります。教わった学生さんのうち何人かが、教えを固く守ってデザインしていたらどうしますかと聞きましたが、佐藤は笑って答えなかった。しかも、それがどの理論のことを言っていたのかも聞きそびれてしまった。それが悔やまれます。

▲問題なのは、佐藤さんの理論を検証することなく、教科書に採用した人たちです。デザイン界には不思議なところがあって、誰かがそれらしい理屈をいうと、なんの検証もなく信じてしまうところがある。お人好しの集まりなのかもしれないけど、悪しき風習ですね。この連載だって簡単に信じちゃいけない(笑)。

■矢島周一さん、ぜひお会いしたかったなあ。実は一度チャンスがあったんですよ、一九七五年に。そのころ、もっと興味もっていれば、大阪まで行って話を聞けたんですが。なにも知らなかったから。

『図案文字の解剖』の仮名、これは簡単な円ですよ。雲型定規で描くともっと複雑な円弧になるのですが、これは非常にかんたんに置き換えている。太さも形もだめですね、ムダな実験だったとしかいいようがない。カタカナをコンパスで描いた例は「カナモジカイ」にもありますよね、佐藤の存命中に、ミキイサムさんが手がけたものを見せてもらったことがあります。

当時はそれがよかったですでしょうか？

▲思想的には最先端だったと思いますよ、近未来志向というか。描き文字だけじゃなく、建築やインテリアなどの分野でも、単純化というか幾何学的な方向に向かって進んでいたし、それが大量生産・大量消費の時代における非常に有効な解決手段として捉えられていた時代ですから。

●実際、この手法で描こうとした人はいないだろうね。
▲描いたら、途中で気づくんじゃないですか(笑)。予想以上の拒否反応なので、これはここまでにして。

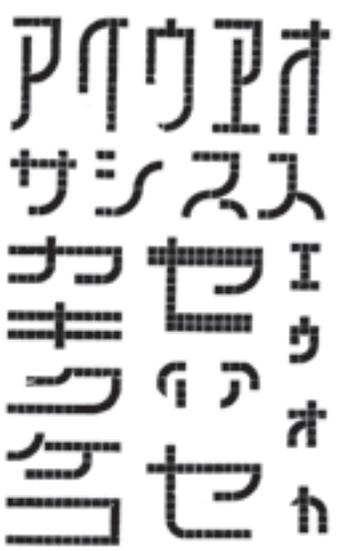
さて、矢島は同時期にもうひとつの実験を試みています。「構成活字」や「複合構成活版」という方法論^{★図二五}です。

『図案文字の解剖』が既存の書体を幾何学的に分解する作業だったのに対して、「構成活字」は正反対の「数理的に造り上げた図案文字」といえます。一九二八年九月の大阪商業美術家協会第一回展にも出展され、二九年に「片仮名組立構成活字と型摺文字」として実用新案登録されたようです。型摺文字とはステンシルの意味です。

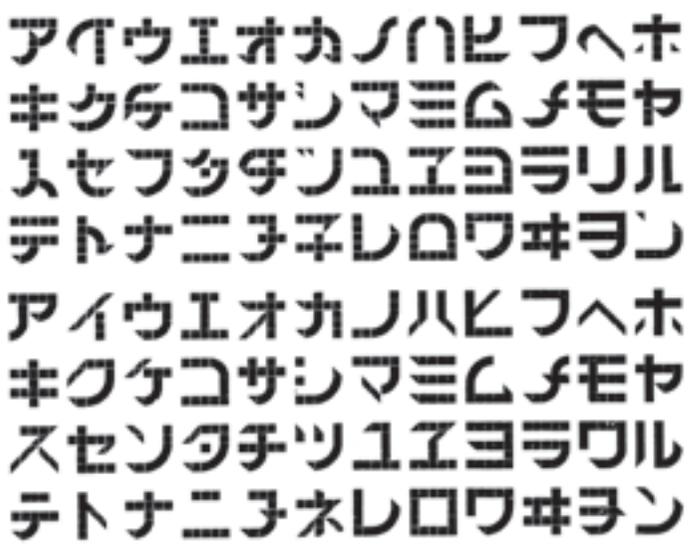
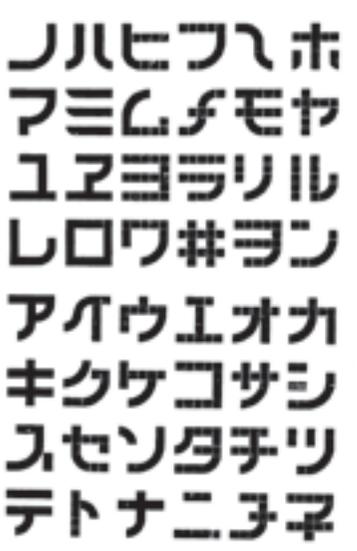
一九三〇年、矢島はこう著わしています。

幾何学的線状は一種の美を持つて居る。この美しい線は数学的に正確で確定的である。この組合を以つてすれば型の統一と其普及に至便にして活字型及標準字型を制定するに容易である且つ又美しき形を得られる^{☆註一〇}。

同時代のヨーロッパでは、パウハウスのヨーゼフ・アルベルス(ジョセフ・アルバーズ)、ヘルベルト・バイヤー、ヨースト・シュミットや、ハノーヴァーのクルト・シュヴィッターズ、チェコのカレル・タイゲラが同じような問題と取り組んでいました。当時、日本では「標準文字」や「標型文字」と呼んでいました。矢島によれば、それを真似したのではなく、まったく同じ発



★図二五：矢島周一《構成活字》、『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)より



☆註一〇：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、一九三〇年四月。

想だったことにむしろ驚いたと述懐しています。^{☆註二}

当初の実験はカタカナに限定されたものでしたが、やがて活版エレメントで、漢字や仮名を描けないだろうか、という方向に向かって行き、最終的にそれをイラストレーションにまで拡大させています。^{★図二六}

ヨーロッパのそれが新しい時代に即した書体開発を意識していたのに対して、矢島の場合は、結果的に文字の領域だけでなく、イラストレーションにまで拡張させたところが特徴でしょう。いわば、新手的分合活字のよう……。

●分合活字というより、ビットマップの発想だね、これは。

▲そうですね、ビットマップといったほうがわかりやすい。着想としては画期的ですよね、先見の明があったというか。

ただ描き文字が絶対に陥ってはならない世界という気もします。率直な感想をいえば、初期の「構成活字」までは理解できるけど、最終的にたどりついた「複合構成活版」はちよっと技術偏重というか……おもしろい発想だけど、描かれた文字自体に魅力がないというか(笑)。

●そうつまらなくはないよ、おもしろいよ。

▲そうかなー。でも平野さんはこの種の方法論では描かないでしょう？

●いやおれは描いたよ、カタカナだけは。正方形が七つの図形に分割してある「タングラム」というパズル、あれを使って描けるだろうと。やってみたら、けっこういいものが描ける。横長や縦長になっちゃうけど、それがタングラムの宿命みたいなもんで、おもしろいわね。韓国のアン・サン・スーが、ハングルを上下に分けておもしろい味をだしたのと同じでね。だから、矢島の「複合構成活版」にも可能性があると思うよ。

でも、おれの場合はそこから戻ってくるよね、行きっぱなしになっちゃうとマズイから(笑)。戻ってきて、もう一回行くとかき。

▲ある種の行き詰まりを感じるから戻るんですか？ それとも深みにはまることやバイと思う気持ちのほうが先にたつとか……。

■失敗したと思って戻るとか？

●失敗したとは思わないんだけど、やはりそれだけじゃないということだよ。表現できる幅が非常に狭いから。

▲タングラムみたいな矩形だけだと、当然、描ける文字と描けない文字がでてきますよね。

●そうそう、ひらがなとか漢字は無理なわけだ。実際にはやっちゃって、すごい形になるけど(笑)。さっき長方形ツールの話をしたけど、ある意味でこういう金縛りにあつたような状況というのは、けっこう可能性がある。エレメントが限定されると、おもしろい形が生まれたりするわけ。どうしても四角のなかに納めなくちゃいけないとなると、首をしめちゃうことになるけどね。もつと、どんどんはみだしていつていいんだと。

▲はみだしていけば、形としての可能性は広がるけど、文字はつねに可読性の問題を抱えていますよね。「行きっぱなしになっちゃうとマズイから」というのは、可読性の限界を探るといふプロセスなんじゃないかな。

●いいかげんさげだよ。まあそういうもんだけなことだよ。でも可能性としてはおもしろい。慶應大学の佐藤雅彦先生の研究室がやってるじゃない、ああいう視覚の可能性をさぐる基礎研究も一概には否定できない。そこで仕方がない、こういう字形にしなければならない、いくらがんばってもデザインはここまでよ、という逃げ道があるわけね。それを自己弁護にしちゃうとよくないけど、拘束されたなかでのおもしろさってあるじゃない。

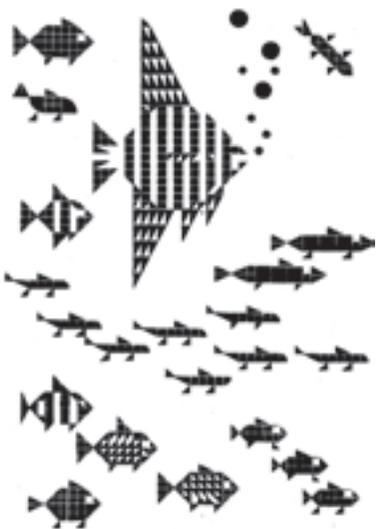
▲たしかに、どの時代でも技術に縛られるという問題はありますね。矢島の場合には活版印刷という時代の技術に縛られて、丸・三角・四角の「複合構成活版」で表現せざるをえなかった面があるかもしれない。技術の限界点みたいなものとして……。ただ、いま平野さんが直面している状況は、技術的な制約からかなり解放されていますよね。

☆註一：「バウハウス双書『シャブローゲン・シュリフト』が発表されたその同じ月に、私が構成活版文字(円の四等分、方形の二等分「二等辺三角」)を発表した。形こそ異なっているが理論的手法は全く同じで、洋の東西を問わず、物事の理が一致したことは全く不思議であった(矢島周一「商業美術の今昔——主に関西を中心として」、日本デザイン小史編集同人編『日本デザイン小史』ダヴィッド社、一九七〇年)。なお文中の「シャブローゲン・シュリフト Schablonenschrift」は、ヨーゼフ・アルベルスが創案したシングル・アルファベットのステンシル書体で、一九二六年、書籍・広告美術雑誌『オフセット Offset; Buch- und Werbekunst』バウハウス特集号(一九二六年第七号)で発表されている。

★図二六：矢島式構成活字。
上《母型》、下《複合的標型文字》



右《矢島式複合構成活版の意匠》
左《矢島式複合構成活版図案》



●ま、縛りがあるのも、ないのも両方使っちゃうね。

▲シッコイようですけど、そのなかで行って戻ってというのは技術でどんづまるのではなく、脳味噌がストップかけるんですか？

●そういうことじゃなくってね。

▲そのときご自身のなかで、なにが起きているんですか？

●まあ、その文字が持つ役柄みたいなもんをさがしてあげるの。おれはお前をこれで描くよと話しかけると、「イヤよ、それじゃわたしは描けないわ、わたしはそんな機械的な女じゃないでしょ、もっとやさしく描いて」といつてくるわけだ（一同笑）。そしたらなせるように描いて、もう一回聞くわけ、どうだいって。

▲仮に五文字のタイトルだったらそのひとかたまりが重要なのか……。

●たとえば「静」という字があるよね。四十五度を許してもらえれば、カクカクと四角を並べただけでも描けるわけ。でも考えようによっては柳みたいになよつとした「静」もあれば、コンクリート・ジャングルにカチカチと響く「静」とか、水面のサラサラした「静」とか、いろいろあるわけだ。そのときの文体によってもさまざまだよ。それを黙って聞くわけだ。

▲ここでデジタル環境での描き文字の問題について整理しておきたいと思います。冒頭で、小宮山さんから「描き文字はディスプレイ・フォントでは？」という意見ができました。たしかに矢島周一の『図案文字大観』を念頭に考えると、そうした面を否定できません。しかし、それだけでもないような気がします。

一九三二年、古田立次はこう主張しています。

図案家のものする文字——所謂図案文字なるものは、**一律のストツクであつてはならぬ**。各使用の目的に応じ、**動かざる適応を求め、且又文字の使命を阻害せざる限り、無限の進展性ある芸術的処理の下に詩趣味豊かなるものとなし、以てその目的に対する効力の發揮に万全を期すべきものである**。（註一）**ねばならぬ**。

☆註一：古田立次「文字図案法」、『平面図案法』図案新技法講座三、アトリエ社、一九三二年。傍点は引用者。

描き文字は ロゴタイプか、 書体開発か

きわめて理にかなった主張だと思えます。「一律のストツク」をフォント化と捉えれば、フォント化された描き文字、つまり小宮山さんのいわれるディスプレイ・フォントでは、描き文字の本来の目的——古田立次が指摘する「**動かざる適応**」から離れていってしまうこととなります。

ただ、それだけでもない。現行のデジタル・フォントの制作過程で、規範となる原図の大半は、いまだに手で描かれています。それが読み込まれ、デジタルでバリエーションが展開され、最終的にデジタル・フォントとして完成されるんですが、出発点はやはり文字を描くという行為です。冒頭でボクが「**どちらが本筋なの**」と挑発した理由はここにあります。デジタル環境下のタイポグラフィといえども、「**文字を描く**」という出発点を抜きには成立しないからです。

この問題は、さきほど見ていただいたロゴタイプ派の藤原太一と書体開発派の矢島周一の方向性の違いに象徴されています。つまり言葉の持つている力を最大限に引き出した描き文字をめざすのか、書体のもととなる原図のように汎用性の高い描き文字をめざすのか、ということなのです。

●ぼくはどちらかというところロゴタイプ派でしょうね。五文字でも三文字でも一文字でも、その文字が代表する内容みたいなものがあるよね。ぼくの場合は装幀が中心だから、頁を開くと細かく書かれたものがあって、そこに本体があるわけだから、それがある程度読み込むわけ。その印象、ないしは著者のひとりとなりみたいなものが、文字に反映するわけよ。そうするとやはりロゴタイプになるわけだ。

エレメントはこれだけで、おれはこのスタイルで行くんだといって、いつもステ

ンシルみたいな文字ばかりで描くわけにはいかないね。

▲という平野さんの意見に対して、小宮山さんのお考えは？

■書体デザインとなると、極力個性を拡散して普遍化させていく方向に向かざるを得ませんね。ロゴタイプというのは一対一の関係ですから、すごく個人的なものができる。けど書体設計の場合は、誰がどう使うかわからないので、できるだけ個性を感じさせない方向にもっていきます。

▲個性よりも汎用性が上回ってこなければならぬということですね。すると、小宮山さんがいわれるレタリングは、平野さんがいわれる描き文字とは本質的に異なりますよね。

■前にもいったように、レタリングという言葉を使つて書体デザインを表現したことは、日本では一度もないんじゃないかな。レタリングというのは、これまでマークをついたり、タイトルをつくったり、ロゴタイプをつくったりする際に用いられていて、書体設計とかフォント・デザインの現場では、レタリングという言葉はこれまで使われてこなかった。

●ちよつと断らなくてはいけないのは、ロゴタイプ派といっても、たとえば『芸術新潮』という雑誌タイトルは、冬でも夏でもどんなときでも使われますよね。多分

ぼくが描いたら、夏なら夏の芸術新潮、冬なら冬の芸術新潮になると思うんだよ。完全なロゴタイプではない。社会情勢とか、そのときの気温や湿度に影響を受ける。

▲うわーっ、清水音羽の季節の書体みたい(笑)。小宮山さんの御著書『レタリング』のなかのレタリングというのは、あくまで書体デザインという側面だけ？

■レタリングの技法というのはロゴタイプの方にも使えるし、書体デザインの方でも使える。両方にまたがるものですが、ぼくは書体デザインを支えるものという側面から書きました。

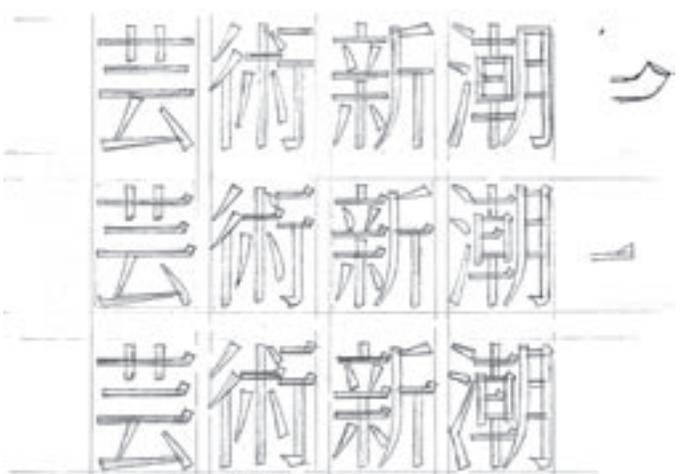
●やはり汎用性を重視されますか？

■どうしてもそうなりますね。マッキントッシュの欧文フォントにヘルマン・ツアッパが手がけたカリグラフィ調の書体「Zapfino」があります。ほかにモリサワがだした版画風の写植書体「キダかな」。どちらも実際に組版すると、もとの手書きの良さや味が希薄になつてくる。ロゴタイプもそうですが、書体デザインの場合も目的を持って、どういう場面で使われるのかある程度、最初に設定してつくりますね。基本は、最初から太さも形も全部設定していくやり方で、想定した使用目的というか、シーンというか、それをはずさないように注意してつくっています。前提もなく、ただおもしろそうだからつくりましたというのは、デザインではないように思います。

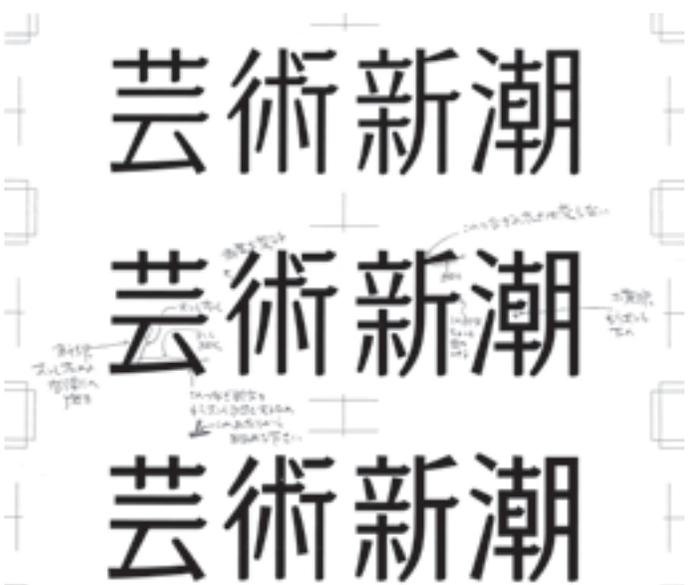
ただ、こっちが想定していなかった使われ方で、けっこうおもしろい場合もありますけど。

▲同じ描かれた文字でも、平野さんと小宮山さんとは、描き手としての立場がいかに違うかが具体的にみえてきました。

芸術新潮



芸術新潮



芸術新潮

★図二七：新潮社の月刊誌『芸術新潮』の誌名ロゴタイプのスケッチと修整過程の一部。それまで使用していた「ゴシック」体のロゴタイプを、二〇〇四年一月号から新しいロゴタイプに変更した。制作・小宮山博史。

そうした前提をふまえてですが、最近、平野さんは描き文字のデジタル・フォント化と取り組んでいらつしやいます。矛盾してませんか(笑)。

●真面目に答えると、ロゴタイプにも汎用性みたいなものがある、それにすぐくこだわりの持っているというかね。その意味とはいったいなんなのか、というところでは描き文字のデジタル化に踏み込もうとしているわけ……。

▲踏み込んでいくと、けっこうヤバイぞという意識はご自身のなかにありますか？

●無視されるだろうし、それを使う人はまずいないだろうね。ただ、それでもやっいていくことで、その理由を理解するわけだ。

▲それほどまでして取り組む理由とは？

●いやー、ツツパリでしょうねえ(笑)。それでいて汎用性がないわけじゃない。ごく小さな、ある種の文化グループでは通用します。

★図二八：「描き文字のデジタル・フォント化のきつかけとなったポスター「漢字漢字」(「文字の文字展」より、二〇〇四年)



■汎用性というのは、いつてみれば本文組みなどの一般的な組版で使われる書体に主に求められるもので、そこから除かれる書体もある。それでも汎用性は少しは考えられている。考えられていないと書体として成立しないという面はありますね。とくに明朝体やゴシック体の漢字の場合は、その縛りがきつい、というところだと思います。しかし、仮名のデザインには個性があふれています。いろいろな書体の仮名を並べてくらべてみると、百花撩乱という言葉がぴったりするような、デザイナーの感覚・意識が一目でわかる個性があります。だけど、ほとんどの読者はそれを意識しませんね。それは膨大な投下量によって、本来持っている個性が薄まるというか、感覚が鈍ってしまうからではないでしょうか。

たとえば、書体になんの興味を持たない人でも、それまでずっと購読していた新聞を他

社の新聞にかえると、かならず紙面から違和感を感じるはずです。でもそれも一時的なもので、数日のうちにその違和感もやわらぎ、以前とかわらなくなる。見方をかえれば、このような「個性の希薄化」を生じさせるのが、基本書体の特徴ではないでしょうか。個々の文字はきわめて個性的でも、ある量を超えると希薄化していく個性、つまりお釈迦様の手のひらの上で暴れる孫悟空であって、それを飛び出してしまうと、基本書体にはならないんじゃないでしょうか。

▲タイプグラフィアの主張のひとつに、組版は無色透明なのか、というのがありますよね。

■昔からいわれていますね。

▲つまり、組まれた文字には、それぞれ固有の色や形があるという主張ですよ。けど、これまでの話の流れだと、組版の元となる書体の設計者は個性よりも汎用性を重視しているのに対して、組む側は汎用性よりも個性を主張する。それなら、書体設計者の側も最初から純然とした個性を求めているのでは？

なななななななななな

■実際に組みあげられた文字群が無色透明ということありえない。「無色透明」とはただ意識されないという比喩で、没個性的という意味ではありませんね。書体デザインでは、漢字のデザインにはエレメントのつくり方に制約があつて、大きく変更することができないため、個性重視よりも汎用性重視という意味合いが強くなります。

しかし、日本語文章の字種使用頻度で五十パーセントをはるかに超えるのが、[〃]ひらがな[〃]です。これを変えるだけで、組版から受ける印象はおおきく様変わりします。近年、各社から盛んに覆刻仮名がリリースされるようになったのは、組版の印象をなんとか変えたという強い欲求の現れだと思います。ぼくが手がけた大日本スクリーン製造の『日本の活字書体名作精選』は築地体七書体、その他二書体の計九書体で、いずれもとびつきり個性的な仮名書体です。^{★図二九}日本近代活字の摸索期から爛熟期につくられた仮名書体の名作たちですが、これらは残念ながら現在のデザイナーには描けない。毛筆手書きが活きていた時代に、個々の字形の特徴を活かしながら、同じ大きさのなかに収めていくという相反するふたつの作為をみごとに融合させたものですから、書の世界から遠ざかり、慣例にどっぷり浸かってしまった現代のデザイナーには、もはや発想すら困難な代物だと思います。

覆刻を手がけて気がついたのですが、運筆が自然で、筆で書いた際の勢いを無理に押し込めたような堅苦しさがないんです。手で描くことの大切さを再確認させられました。まさに書体創作の原点ですね。

この種のあまり見たことのない個性的な仮名書体を使えば、本文組みも個性的・独創的になります。ただ、前にいったように、大半の人々は書体の個性には見向きもしませんから、与えられたものとして素直に読んでしまうだけ。その集合体である組版の個性を云々するのは、書体に興味と意識を持った一握りのタイプグラフィアやデザイナーだけでしよう。でもそのタイプグラフィアやデザイナーでさえ、やがてそれらに飽きてしまい、見向きもしなくなるのは明らかで、なんだか寂しいといえれば寂しい。

●ぼくの描き文字の場合、そんなに感情移入しなくたっていいじゃないかといわれるんですよ。文章自体に書き手の感情が込められているわけだから、そこにお前の感情なんかよけいなものを盛り込むといわれますよね。

■それはいうでしょうね。きっと本文用書体の設計者はみんなそう指摘するでしょうね。

●それがおかしいの。ぼくにとってはおもしろいというのかね。極論すれば、デザイナーの存在意義みたいのがまったくないなあ。それ以上のことを読み取って、さ

★図二九：右・上から「築地体初号仮名」「築地体三十五ポイント仮名」「築地体一号太仮名」「築地体三号太仮名」「築地体三号細仮名」「江川活版三号行書仮名」「日本の活字書体名作精選」大日本スクリーン製造より。この他にも「築地体前期五号仮名」「築地体後期五号仮名」「築地体活字五号仮名」がある。詳細は「書体の覆刻」『タイプグラフィの世界 書体編』参照。
http://www.screen.co.jp/ga_product/sento/pro/index.html#sekai

らに批評を加えてマンガのようにしてやるぞという意気込みがないとね。

■デザイナーやタイポグラフィの存在意義って、どうやったら気持ちよく読んでもらえるかなっていうのが前提にあって、一所懸命組んで「きれい」なものをつくったとしても、誰も評価してくれませんか。本文組みを見ても、ワーこれはうまいと褒めてくれる世界ではない。それでもやる、儲からなくてもやるというのは、デザイナーやタイポグラフィの良心かな。

▲ただ、デザイナーの思う「きれい」が、読みやすいとは思えないんですが。■お言葉を返すようですが、デザイナーが組んで「きれい」でないというのは、たぶん組みの普遍的な美しさやよさというのを知らないだけなんじゃないですか。普通は、こういうのをつくりたいなと思ったらアンテナを拡げていて、いいか悪いかわかるじゃない！

▲だけど「普遍的」は客観で、「きれい」や「読みやすい」は主観なわけ。つまり、だれにとつて「きれい」「読みやすい」かという話は、主観に依存した問題になってしまう。そんなあいまいな定規を振り回しても、しょうがない気もするけど。

■そのへんが難しいところだと思いますが……。それでも、デザイナーにしろタイポグラフィにしろ、読みやすさとはなにかをもっと追求していかなければならない。主観を客観に育んでいく努力は不可欠なんじゃないでしょうか。

▲たとえばね、杉浦康平さんの本文組みは決して読みやすさだけを探求してはいないと思うんです。大先輩を引き合いに出して大変申し訳ないんだけど、少なくともボクにとつて、杉浦康平さん特有のスタイルは決して読みやすいものではない。だけど、それでいいと思うんです。メディアの性格や内容にもよるけど、デザイナーにとつて「読みやすさ」だけが、追い求めるべき価値観ではないと思うから。可読性を追求した本文組みがあってもいいし、きわめて主観的で独創的な本文組みというのがあってもいい。戦時下の言論統制じゃないんだから、多様な価値観があつていいというのが基本だと思うんです。

だから、常に「デザイナーの思う「きれい」「イコール読みやすさ」という方程式が成立するわけではない。だって、デザイナーの思い込みほど危うい要素はないじゃない(笑)。

■川畑さんが文章を組むとき、わりあいゆるい縛りで組んでいます？

▲仕事によるけど、自分が書いた文章の場合は、すごくゆるい雰囲気を出すように、細心の注意を払いますね(笑)。

というのも、デザインの歴史なんかと取り組んでいると、オフセット印刷の本よりも活版印刷の時代の本を多く読むことになる。で、それを見慣れてしまうと、デザイナーやタイポグラフィが思い描く「今風の「きれい」」が、うるさくてしょうがないの(笑)。一字一句を見逃すまいと全神経を集中しているときに、無用な細工があつたりするとイライラする。「なんで読ませてくれないんだ！」ってね。そういう嫌悪感って、ボクに限らず読者の側にはすごくあるんじゃないですか。

■活版ってゆるい縛りですよ。

▲そのゆるさが、ボクにとつての「読みやすい」だったりするの。

●それもデザイナーの個性……というより「好み」がいつぱい入ってる。▲もうひとつ体験をいえば、自分で長い文章を書くようになってから、組版に対する意識がずいぶん変わりましたネ。遅まきながら、どうすれば読んでもらえるか、どうやったら内容をうまく伝えられるかという面に重きをおくようになりましたから。優先順位としてはきれいはそのつぎ……決して汚くてもいいという気はないけど、やはり「読む」という行為が基本だから。もともと広告デザインからスタートしてるので、きつい縛りや、紙面をいかに「きれい」にするかに固執していた時期もありますけど。

■そういう経験があるからいろいろな議論が成立するわけで、ない場合はそんなもので終わってしまう。いま問題なのは、本や雑誌さえ読まないデザイナーが、本文を組んでることです。もうタイポグラフィなんて存在しなくなるんじゃないかという、危惧がありま

すね。

● 広告の場合は昔からありましたね。ボディコピーを単なるグレースペースと見る風潮があったの。しかも、隅っこの方にあつたほうがいいとかね。だから文字組みなんかどうでもいいと。いまはむしろ、書き手の方が真剣に取り組んでいますよね。一ページのなかに漢字がいくつぐらい出てきたらいいとか、書体にこだわるとかね。谷崎潤一郎なんかすぐくうるさかったのと同じで。

でも結局は、そんなに普遍的な問題じゃないんだよね。非常に個人的な問題。だから、うんと左翼か右翼に行っちゃえば、おれがつくったフォントで組んでもいいんじゃないの。それはもう歴然と批判を被るものであるから、それでいいわけよ。

▲ すぐ左翼とか右翼とかに行くんだから（笑）。ここで改めてお聞きしますが、平野さんの描き文字フォント化は、なにを目指して進んでいくんですか？

● そうだねえ……ここまでいくつかのプロセスがあつたから、それを話したほうが手っとり早いかな。

最初は一九九二年。この時点で、描きためた文字が山のようにあつたわけ。その文字をなんとか再生しようとリトグラフに仕立て直して、「文字の力」と銘打って個展をやつた。その作業のなかでコンピュータを使うこともおぼえたし、自分のすずむべき途もハッキリした。描き文字を描くことは、情景と心象を描くということ。極端なことをいえば、イラストも写真もいらぬ。これしかないと自覚したね。

つぎは二〇〇〇年。黒テントの芝居（松本大洋の「メザスヒカリノサキニアルモノ若しくはパラダイス」）でき、登場人物の連想を文字にして、舞台上のスクリーンに映写したいという注文がきた。その連想というのがとりとめのないもので、バラバラなんだよ。そこで思いついたのが、あの古典的な「脅迫状」のスタイル。一文字づつさまざまな印刷物から切り抜いて文章をつづるアレ。モノがモノだけにインパクトがあるわけよ。そこで山に分け入って文字をさがしてみた。ところが描いたことない字が案外あつたりしてネ。その時、今まで描き文字をどれだけ描いてきんだろう……とふと考えたわけ。

そして二〇〇四年。青山のギャラリーで字游工房といっしょに「文字の文字」展をやつた。字游工房はフォント開発が生業だから、堂々たる新書体見本帳なんかを展示するわけだ。そこで考えた。だったらぼくも、ストックしている描き文字のなかから、字面のおもしろいものをB全いつぱいに並べてみよう。そしてまたまた思いついた。もしかしたらぼくもフォントが創れるかもしれない！「甲賀常用漢字」なんてどうだつてね。ところが配列表に文字をあてはめてみてビックリ、常用漢字千九百四十五字の半分も描いていないんだ。もつと描いていたつもりだけど、じつは同じ文字を何通りも描いていたんだ。

それに輪をかけて、字游工房が用意してくれた配列表がまた意地悪なんだ。常用漢字だけじゃなくて、第一水準の文字まで表記されていた。だけど、描いた漢字で第一水準にはいるものも少なくない。なんとなくその気にさせるんだよ。

そこでとりあえず、めざせ第一水準制覇！
さいぜんから描き文字は、季節や社会状況に左右されるその時々ロゴタイプだつて自らいつてきた。「ストックするべからず」という説もあつた。だから描き文字はフォントに馴染まない——たしかにそうかもしれない。だからといって、出自もあきらか、スタイルも完成していて、国民的コンセンサスもあり、商売にもなる明朝体やゴシック体のフォントだけでいいのか……。
それじゃおもしろくないだろう。

なぜやるのか？ 「書」が権威と脅しの文化なら、「描き文字」は脅迫状の文化。どっちも同類じゃないか。でもちよつとだけ違う。脅迫状と同じく「描き文字」は虚々実々、みえみえの手法。それが売りであり、ぼくの生き方なのよ。 〈第一回 完〉

発行=大日本スクリーン製造株式会社

2005年12月22日

題字=平野甲賀

構成=川畑直道

企画・デザイン=

向井裕一

編集=柴田忠男

組版仕様=

見出し：ヒラギノ明朝 Pro W2 (漢字)+游築 36 ポ仮名 Std W2 (仮名)

本文：ヒラギノ明朝 Pro W2/14級/24歯送り

註・図版キャプション：ヒラギノ明朝 Pro W3/11級/17歯送り

※本稿の図版収録に際して、以下の方々の著作権者にご連絡がとれませんでした。
お心あたりの方は、恐れ入りますが、sent-info@screen.co.jp までご連絡くださいますようお願い申し上げます。
稲葉小千／和田斐太／藤原太一／清水音羽／本松呉浪