

〈論文〉

組版的観点からみる文字の現在

三 上 勝 生

はじめに

今日、大量に生産される印刷物やディスプレイ上の文字を「読む」われわれは、文字そのものを生み出す技術を素通りし、書体に継承され内蔵された歴史を忘却している。一見、多様なスタイルの文字に囲まれ、文字を自由に扱っていると思込んでいるわれわれは、実は文字に関する一定の伝統ないしパラダイムの内に束縛されている。欧文においてはローマン体、和文においては明朝体が本文組みのいわば「正統(な文字)」として君臨している。ウェブページ上で本文組みにおいてもサンセリフ体やゴシック体などの新興書体が多用されるのは、単にデザイン上の主体的な選択という積極的な理由だけからではなく、ディスプレイ上の文字の「可読性」の限界という技術的な理由からでもある。本稿の目的は、性急な価値判断を避けつつ、われわれが薄々感じとっているそのような文字のパラダイムを明確に認識する視座を提示することにある。

1 文字は風を運ぶ：書風という概念

日本の代表的な印刷史研究者でありタイポグラファー(組版設計士)でもある府川充男(築地電子活版代表)が『組版原論』(太田出版, 1996年)において明快に腑分けした文字を考える上で欠かせない三つの指標がある。人体に喩えるならば、骨格に相当するのが「字体」(「字形」ということもある)、肉付けられたのが「書体」、そして衣装を纏った状態が「書風」である。実際には私たちは裸の書体ではなく、服を着た書風を通して文字を見ているので、一般には書風こみで書体と言っている。

『組版原論』（16頁-32頁）を参照し、字体、書体、書風の三指標の概念を整理したのが表1である。

表1 字体・書体・書風

	字体	書体	書風
意味	文字の構造, 骨組み	同じ字体の大きなスタイル上の区別	同じ書体の小さなスタイル上の区別
具体例	「竜」(略字)と「龍」(旧字, 正字)は字体が異なる	篆書・隸書・楷書・行書・草書・連綿・明朝体・ゴシック, ローマン体・サンセリフ体, オールドスタイル・モダンスタイル, ボールド・ミディアム・ライト, コンデンス・エクスパンド, 等	同じ楷書でも王羲之と顔真卿では書風が異なる, 同じ明朝体でも築地体と秀英体では書風が異なる
備考	異体字	中国秦代: 大篆(籀文)・小篆・刻符・蟲書・摹印・しゅ書・署書・隸書(『説文解字』), 中国新代: 古文(壁中書)・奇字・篆書・左書・謬篆・鳥蟲書	活字書体の書風の豊かさに写植の文字盤やデジタル・フォントは遠く及ばない

このような文字の三層は、文字を「形」作る物質的条件（何に刻印、表示されるか、等）、時代や社会の状況や文化的特徴といった比較的客観的にとられらる大きな枠組み、そして優れて個人的な感覚等を複合的に反映している。

ここでは何よりも書体と書風概念上の区別、特に書風という概念にわれわれは注目したい。それは文字というものがそもそも様々な具体的場面において身体、とりわけ手を通じて生まれた「形」（その洗練が書であり、カリグラフィーである）であるという忘却されがちな過去を現在に繋ぎ止めてくれる概念だからである。文字は書風を通してわれわれに届く。

もう一步立ち入って言うならば、どんな文字も始原の運筆の風を運ぶ。文字、活字、書体を論じながら、そのような文字の生命ともいべき「風」を忘却しないためにも、「書風」という指標、概念を銘記しておきたい。ちなみに、英語では「字体」は“form of a

character”，「書体」は“type face”，そして「書風」は“style of calligraphy”である。

2 「瘦金体」の消息：普遍書体はありうるか

中国の宋代の皇帝徽宗（きそう，1082-1135）が考案した瘦金体（そうきんたい）という楷書の書風がある（図1参照）。力強い硬い線で書かれ、キツイ印象の書体である。「金属」的な印象から「瘦金体」と命名されたといわれる。

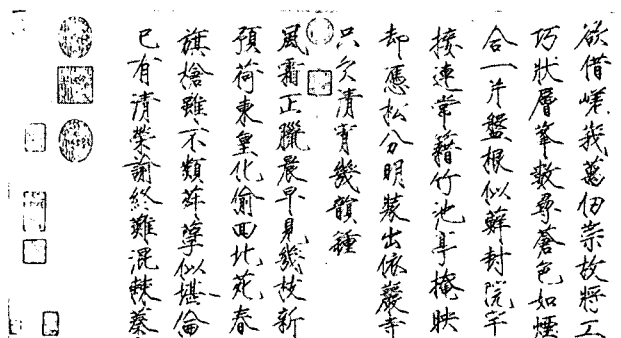


図1 欲借風霜二詩帖¹

1996年に台湾に本社のあるフォント・ソフトウェア会社ダイナコムウェア（威鋒數位，DynaComware）がこの瘦金体の書風をもとに漢字，仮名，ラテン文字を統一的にデザインした同名のデジタル・フォント「瘦金体」を作った。

瘦金体という名の typeface

図2 デジタル・フォント「瘦金体」²

日本の代表的な印刷史研究者であり書体設計士でもある小宮山博史（佐藤タイポグラフィ研究所代表）はインターネット時代の国際的な書体環境を見据えた国際的書体設計の困難と可能性を語る文脈でこのダイナコムウェアの「瘦金体」に言及している。

非常に良くできた書体で，漢字は中国人が作りました。平仮名・片仮名は多分，鳥海さん（字工房代表）が書いている。そして，ラテン文字はマシュー・カーターが作りました。ですから，一つの書体を日本人・中国人・ヨーロッパ人で作っています。こういうのは一つの解決策にはなるんじゃないでしょうか。

(「明朝体の歴史とデザインを考える」『真性活字中毒者読本』柏書房、2001年、251頁)

その上で、小宮山博史は「普遍書体」設計の展望について語る。

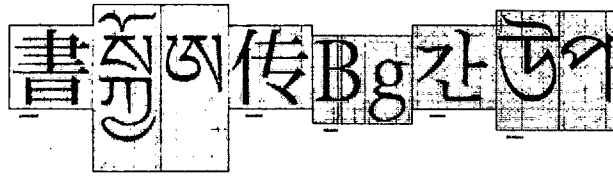


図3 小宮山博史による「普遍書体」設計図案³

考え方は、全ての言語が同一線上に組めるというのが、デザイン上のコンセプトです。その場合、どれが主役ということはありません。いろいろな言語が同じウェイトで、同じ重さで、同じ大ききさで組めればこれが一番です。自由平等というのは人間だけの世界じゃない。書体の上でも自由平等でありたい。(中略) 良い組版・混植というのは、全ての文字が同じウェイトで組める。そして、同じラインで揃うというのが原則なのではないでしょうか。

ただ、漢字というのは重心のシステム。それに対して、ここにあるチベット文字(写真左から二番目)やラテン文字などもそうですが、基本的にはラインのシステムを持つ文字。そのときに重心システムとライン・システムとがうまく合うのかどうかということが、少し問題ではありますが、おそらくこういうやり方でいく以外に次の新しい書体というのはいないでしょう。

(同書 252頁-253頁)

このような「普遍書体」設計の試みは資金不足によって頓挫したと伝えられるが、理由はそれだけではないように思われる。というのは、そもそも「普遍書体」の発想自体に無理と飛躍を感じるからである。小宮山氏は実は上の引用部分の前でこう書いていた。

書手として、日本の書体とヨーロッパで作られた書体を組んだときに本当に合うの？ と思います。合うはずがない。全く違う文化で、違う目的で作られているものが合うはずがない。それを組版の中で合わせているのは、やむを得ず同じような太さ

で同じようなスタイルでもって合わせているというだけであって、それは偶然です。デザインというのは基本的には論理の世界だというふうに思います。論理があつて、その上に優れた感性が要求される。そのときに偶然ということにそんなに頼っていいのかどうかということです。じゃあ、どうすればいいんだ。何て考えているんだということになると、あんまり考えていません。どうしたらいいのか僕にはよく分かりません。

(同書 251 頁)

そもそも異なる文化を背景にして、異なる目的で作られた文字たちが異なった基準に基づいたスタイルで共存することはそんなに醜いことだろうか。小宮山博史はそれは「綺麗」ではないという。しかしその「綺麗」の基準は本来多様であるスタイルを無理矢理に単一のスタイルに押し込めようとする過剰な「論理」であるように思われる。複数の言語の文字が同じページ上に共存する場面というのは、異質なもの同士が会う貴重な場面でもあるはずだ。その衝撃や驚きを忘却させない視点こそが、書体設計においても重要なのではないか。書体設計において各言語共通の基準を求める視点は実際には誰にもとることのできない神のごとき視点であるようにも思われる。

この点に関して、府川充男は「新字と神字」(『組版原論』収録、後に『真性活字中毒者読本』に再録)で、こう書いていた。

それにしても、である。人々はなぜ飽くことなく、〈文字〉の造作へと駆り立てられてきたのであろうか。友人が事もなげに言い放った一言が、今のところ筆者には妙に胸に悶(つか)えてならないのである。「人は自分を神の位置に置きたいのじゃないだろうか」

(『組版原論』80 頁, 『真性活字中毒者読本』308 頁)

書体の「普遍性」に関して付言することがあるとすれば、それは小宮山博史が理念的に要請する万国語共通の座標のごとき組版的普遍性ではなくて、各言語の文字に内在する固有の運動にこそ探究されるべきものであるという点である。アルファベット文字の「セリフ(髭)」や漢字の「うろこ」など、カリグラフィーや書の記憶をとどめる「形」にこそ書体の普遍性が宿っていると考えたい。それは「表現型」こそ様々に微細に違えども、人間に普遍的な運動の「遺伝型」のようなものと考えることができるのではないだろうか。

3 西のギャラモン体、東の明朝体

ナポレオン一世の命で編纂され1813年にパリで発行された *Dictionnaire Chinois, Français et Latin* (『漢字西譯』) という驚嘆すべき中国語、フランス語、ラテン語の対訳辞典は、私たちが慣れ親しんでいる明朝体の金属活字のルーツにも関わっている。

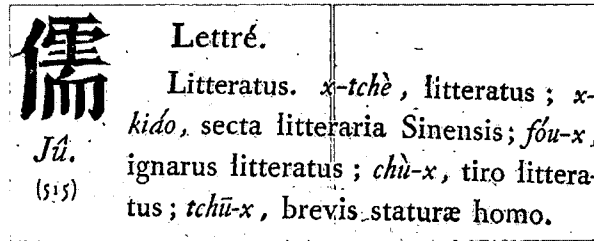


図4 『漢字西譯』における項目「儒」の部分*



図5 明朝体のサンプル⁵

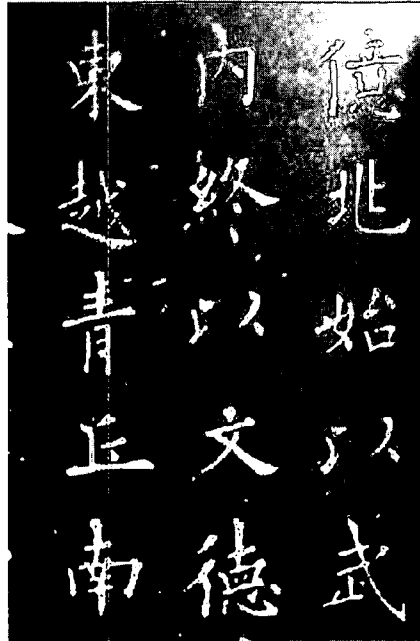


図6 楷書体⁶

著名な写真家であるとともに優れた文明批評家でもある港千尋は『文字の母たち』（インスクリプト、2007年）のなかで、十六世紀末にまで遡る、この『漢字西譯』の成立を

たどりながら、ユーラシア大陸をまたぐ文明の交流と接点を凝縮するような明朝体活字に封じ込められた歴史を浮き彫りにしている（058頁-061頁）。興味深いのは、『漢字西譯』では漢字の部首を別々に作り、それらを組版のときに組み合わせて印刷するという「分合」という方法が取られたということ、そしてその「分合活字」は楷書（手書き書体）がモデルだったということ（楷書は活字書体としての明朝体のルーツである）、そして何よりもそれは日本における活版印刷のルーツへと繋がることである。⁷

面白いことに、この分合活字はマカオに渡り、中国における西欧製の金属活字として聖書の印刷などに使われている。輸入したのはフランス人ではなく、アメリカ長老会というプロテスタントミッションだった。このミッションは後に上海に場所を移し、多くの明朝体活字を作り出しながら「美華書館（The American Presbyterian Mission Press）」の名のもとに活版印刷を展開し、伝道活動に必要な聖書や辞典などを印刷刊行した。

印刷の歴史が教えるように、中国では十一世紀に泥活字が生まれ十三世紀には朝鮮で金属活字が作られていた。紙とともに東で生まれた印刷術が、西における活版印刷の発明の後にヨーロッパで活字となり、十九世紀になってキリスト教とともにふたたび東に戻ってきたというわけである。しかもその一部は、幕末の長崎に到達する。明治二年（1869年）、美華書館で使われていた活版印刷機と活字のセットを携えて、上海から長崎へ招かれたウィリアム・ガンブルは、日本人に活版印刷術を伝授した。そこで講習を受けた本木昌造が日本の活版印刷の祖となり、わたしたちが慣れ親しんでいる明朝体活字もそこに始まったわけである。

日本における明朝体のなかでも、その始まりから現在にいたるまでの書体が揃っている秀英体は、活字をめぐる冒険が凝縮されている書体であるとも言えるだろう。手書きの感覚を残しつつ、活字として独立した美しさをもっている点では、ガラモン体に始まる国立印刷所の書体と比較できるかもしれない。活字は生まれるやいなや旅を始めたが、漢字の旅もまたユーラシア大陸の端から端までを行き来した人々の、壮大な旅でもあった。活字には、その旅の記憶が封じ込まれているのである。

（『文字の母たち』061頁）

こうして西のガラモン（ギャラモン）体のカリグラフィーの面影と東の明朝体の書の面

影が重なる。それらはともに「手書きの感覚」を静かに呼び覚ます活字の記憶の基層、古層をなしていると言えるだろう。

4 明朝体パラダイム



図7 築地体三号仮名⁹

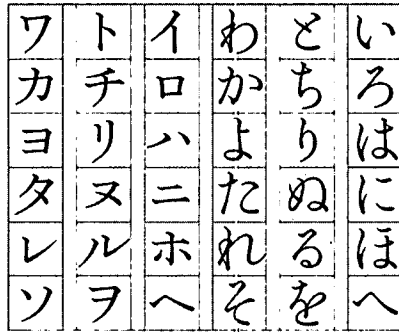


図8 築地体後期五号仮名⁹



図9 築地体初号仮名¹⁰

これらの美しい仮名書体は、明治10年代末から30年代中葉にかけてデザインされた通称「築地体」を大日本スクリーンが復刻・翻刻したデジタル・フォント「日本の活字書体名作精選」のうちの代表的な三書体である。実はこれらの書体の美的洗練の背景には文字における「明治維新」ともいうべき革命があった。

近代日本活字史は、明治2（1869）年11月に本木昌造が上海から招聘した美華書館の旧館長ウィリアム・ギャンブルが、美華書館所有の印刷機を含む印刷機材と活字および鑄造機材を携えて来日し、翌3年3月までの4ヵ月間日本人に活字鑄造法と印刷術を教えたことに始まる。そして美華書館製の明朝体活字が複製され、そこからひたすら改刻を続けていくことによって、「日本語らしい」明朝体が作られていったとされる。しかしそれは決して連続的な歴史ではなかった。大きな断絶を孕む歴史だった。

府川充男によれば、活字の世界でもいわば「明治維新」が起こっていたのである。政治体制の変革後、しばらくしていわば文字体制が変革されたのである。それは単に従来の木版等から金属活字版へという「版式」の変化だけでなく、それにとまなう「書風」の変化をも含めたより大きな変革である。その変革後の文字体制を府川氏は「ポスト築地体」と呼んでいる。

明治20年代まで来てしまいますと、「築地体」というような活字の書風の定型が確立される。活字の形姿もほぼ固定していきます。明治20年代からこっちと申しますと百二十年ちょっと、その間に起きたことを文字の書風の変化として考えてみますと実はもうないんですね。殆どない。われわれは、〈ポスト築地体〉という場所にずっと置かれ続けている。

つまり明治10代-30年代中葉くらいにこのへんの書風（築地活版の仮名書体）が殆ど展開される、そこから後ろは、築地体の達成した地点をちよつとずつ敷衍させているだけで百年以上もやってきているわけです。版式は変わってきましたが、書風的な洗練というのは本質的にはこのあたりで止まっているということを感じてびっくりします。

（「近代日本活字史の基礎知識」『印刷史/タイポグラフィの視軸』41頁-42頁）

府川充男の言う「〈ポスト築地体〉という場所」は、「築地体パラダイム」ないしは「明

朝体パラダイム」と呼んでもいいだろう。明治中頃までに洗練の極に達した「築地体」と呼ばれる明朝体が体現する書風＝形がその後現代にまで続く書体のモデル、範型でありつづけているというわけだから。

ここで、最も注目すべきは、版式の変化に伴う書風の変化、つまり洗練の中身である。そこには、仮名の二重の闘いとも言うべき少し込み入った事情があった。すなわち、上海から輸入された明朝活字は当然のことながら中国語用の漢字であった。日本語印刷のためには、それに合わせて仮名を作らなければならない。したがって当時のデザイナーたちに課せられた課題は、従来のくねくねと連続する連綿行草を切断し各文字を四角の中に自立させると同時に明朝体の漢字の形姿に負けない独自の質（美）をそなえさせることであった。これは現代の私たちの想像をはるかに超える至難の技だったと思われるが、当時のデザイナーたちはその困難な課題を比較的短期間に見事にやり遂げたのである。私たちはいわばその「貯金」でいまなお食べているわけである。¹¹

5 古いものとの対話

Garamond

図 10 Garamond の見本 ¹²

Bodoni

図 11 Bodoni の見本 ¹³

日本の活字・印刷史研究の第一人者である片塩二郎（朗文堂代表）が力説するように、タイポグラフィとは単に書体や書物を中心にしたデザインと印刷の術ではなく、いわゆるリテラシー（読む能力、書く能力）をも含めた全文化的＝教養的な知的営為である。伝統的な欧文書体のギャラモンとボドニをめぐる次のエピソードがその一端を垣間見せてくれる。

ミラノで十二年間修行したコックさんが、本格的なイタリアレストランを日本で開業する際に、日本のあるデザイナーにトータルなデザインを依頼したんです。デザインが仕上がってきて、それを見た瞬間にそのコックさんは「これじゃ、フレンチレストランだ。この字は使えない」と言ったそうです。その意味が、デザイナーにはわからなかった。このデザイナーはギャラモンという書体を使ったんです。ギャラモンは、ギャラモンというフランス人がつくった、フランスの伝統的な、まさにフランスを象徴する書体です。イタリアのイメージからは、遠い書体なんですね。一方、「GIORGIO ARMANI」など、ミラノのファッションブランドの多くのロゴに、ボドニという書体が使われています。ボドニはイタリア北部で生まれた書体で、これを見るとヨーロッパの人は「ああ、イタリアだな」と思うわけです。

(『デザインの現場』1997年6月号、特集「文字とレイアウト」28頁-30頁)

片塩二郎は、この逸話を五百五十年以上におよぶヨーロッパのタイポグラフィの歴史におけるいわば「知の領域」ないしは「歴史的視点」として、「単なる書体」の背後に控える「知」の厚み、重みを物語る一例として引き合いに出したのだった。

Optima

図 12 Optima の見本¹⁴

例えば、オブティマ (Optima) という欧文書体がある。通常は、セリフのない書体としてサンセリフ体に分類される。しかし、他の多くのサンセリフ体とは異なり、縦線と横線の太さが異なり、縦線のほうが太い。そのため、エレガントさとシンプルさを兼ね備えた独特の美しいフォルムにより多用されている。

オブティマはドイツの書体デザイナーのヘルマン・ツァップ (Hermann Zapf, 1918-) による設計 (1950) だが、世界的な欧文書体設計士である小林章がオブティマの改刻 (Optima nova) に携わったことでも知られる。

2003年には、ライノタイプ・ライブラリ社から、改刻された Optima Nova が発表された。この Optima Nova のデザインはツァップの協力のもと小林章によって行われた。

フルティガー (Frutiger) の改刻版 Frutiger Next と同じように、オブリーク (光学的な斜体) ではなくきちんとデザインされたイタリックが用意され、細部にわたるデザインの質の向上が図られている。¹⁵

Optima nova

図 13 Optima nova の見本 ¹⁶

小林章は、オプティマの設計思想をこう語る。

フーツラ (Futura) のようなサンセリフ体とボドニ (Bodoni) のような古典的なローマン体との中間の書体を開発したいという発想のもとにオプティマは制作されました。通常のサンセリフ体に見られる直線の連続からくる単調さを避けるために、画線は微妙なカーブを持たせています。これはオプティマ書体ファミリーに共通する特徴であり、これがオプティマのデザインの優雅さを際立たせます。¹⁷

この「中間の書体」は一方ではサンセリフ体の側から限りなくセリフ体 (ローマン体) に近い境界線上の書体と見ることができ、他方ではローマン体の側から「セリフレス・ローマン体」、すなわち「セリフ (髭, 飾り)」の無いローマン体と見することもできる。¹⁸

いずれにせよ、ここで重要なことは、オプティマが、単に折衷的形態ではなく、伝統的なローマン体との深い対話の中から生まれた斬新なセリフ体であるという点である。すなわち、古いもの、伝統的なものを、無礙に否定したり、切り捨てたりせずに、きちんと向き合っそのよい所を見極めて吸収消化し、その上で新しいものを作り出すという柔軟な発想によって生まれた書体であるという点である。

6 ローマン体の「遺伝子」

ガラモンはいうまでもなく、ボドニなどいわゆるモダン・ローマン体の数々を見れば見るほど、その向こう側にはあるイメージが透けて見えてくる。ローマン体のルーツであるといわれる古代ローマのトラヤヌス帝の戦勝記念塔の碑文、石に彫られた文字の姿である (図 14)。紀元 114 年のものである。これが約二千年も前にデザインされ、しかも石にこ

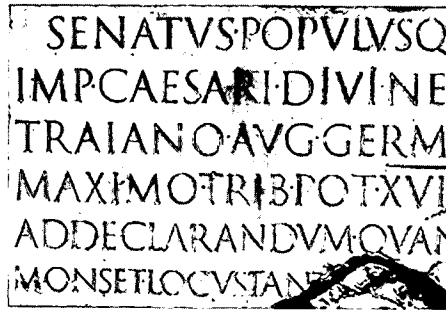


図 14 The inscription at the base of Trajan's Column¹⁹

れだけ美しく彫られたことへの深い驚きとともに、誰もそこに現在なお受け継がれているローマン体のいわば「遺伝子」を強烈に印象づけられないわけにはいかない。



図 15 Trajan の見本²⁰

図 15 の書体は、トラヤヌスの碑文の書体を基に 1989 年に Carol Twombly (born 1959) によってデザインされた。その名も Trajan である。現代でもなお、このトラヤヌスの碑文を直接のお手本とした書体設計が行われる事実は、いわば「ローマン体パラダイム」の根深さ、強固さを十分に物語っている。

7 ヒラギノ書体の由来と従属欧文

ヒラギノ書体の開発に携わった書体設計士である鳥海修（字游工房代表）によれば、ヒラギノの設計思想の出発点は、流れるような筆使いで、線が強くて、勢いがある平安朝の連綿仮名（れんめんがな）にあったという。しかも、そのような由来の書体が、近年ヨーロッパにおいて欧文の本文組に使用される場合が増えているという報告さえある。²¹ 書体に内蔵された文化の記憶が言語を跨いで無意識に継承されるということが起こっているわけである。

ところで、図 16 の見本に見られるように、日本語書体のセットに含まれる欧文書体のことを「従属欧文」という。本来の欧文書体が「独立した」書体であるのに対して、あくまで日本語書体に「従属している」書体という意味である。²²

あのイーハトーヴォの
 すきとおった風、
 夏でも底に冷たさをもつ青いそら、
 うつくしい森で飾られたモリーオ市、
 郊外のぎらぎらひかる草の波。
 ABCDEFGHIJKLM
 abcdefghijklm
 1234567890

図 16 Mac OS X に標準搭載されている日本語書体ヒラギノ明朝 w3 の見本

実は上のヒラギノ明朝の従属欧文を設計したのは、欧文書体デザイナーの小林章である。その設計の経緯について小林章は、日本語で書かれた欧文書体設計のバイブルともいえるべき『欧文書体 その背景と使い方』（美術出版社、2005 年）の中でこう述べている。

写植の時代には、日本語書体の従属欧文で英文を組んだのをよく見かけました。写植時代の従属欧文は、和文中の記号用としてやむを得ず欧文本来のバランスを崩して作るので、読みやすさや美しさは海外の質の良い欧文書体とは比べものになりません。

15年前、たまたま立ち寄った古本屋でめくった1930年代の本は、横組の明朝体の文章中に出てくる英語や独語の単語にライノタイプの欧文書体である Granjon を使っていました。ライノタイプにつとめるとは思いもせず、また書体と関係のない本でしたが、きれいなので買って今でも持っています。欧文組版だけを見れば、写植時代の従属欧文よりもはるかに良かったのです。デジタル和文書体の設計に携わった時は、従属欧文でも立派な欧文が組めるように、ヒラギノ明朝・タイプバンク書体・アクシス書体で精一杯のデザインをしたつもりです。

(『欧文書体 その背景と使い方』127頁)

いうまでもなく、従属欧文の設計とは正に異文化が文字(組)という目に見える相において生々しくせめぎあう一前線である。かけ離れた文字空間構成どうしを、それぞれの特徴を活かしつつ、いかに美しく共存させうる第三の空間を構成するか。そこに小林章は小宮山博史のように「普遍的な論理」を上から持ち込まなかった。和欧両者それぞれの「内在的な論理」の接点を見いだそうとした。小林章は、一面ではハラハラするほど欧文の美意識に寄添うかに見えながら、実は和文と欧文の最も深いルーツの共通性にまでデザインの眼を届かせていたと言えるだろう。

西のカリグラフィーと東の書の根源的な共通性、つまり運筆、手の記憶である。おそらく、ヒラギノ明朝の従属欧文を設計した際の小林章は、欧文書体のカリグラフィー的記憶と、ヒラギノの設計思想の出発点である、流れるような筆使いで、線が強くて、勢いがある平安朝の連綿仮名(れんめんがな)の記憶とを秘かに結婚させたに違いない。

8 明朝体の遺伝子

『明朝体活字字形一覧—1820年~1946年—』はA4判上下二巻本で総頁数725頁からなる。文化庁が平成11年(西暦1999年)に発行した政府刊行物の一種「漢字字体関係参考資料集」であるが、実質的にこれを作成したのは、小宮山博史である。発行は日本の近代印刷の黎明期に本木昌造とも繋がりのある旧大蔵省印刷局。現在は独立行政法人の国立印刷局である。

「前書き」にはこうある。

口	1820	1825	1830	1835	1840	1845	1850	1855	1860	1865	1870	1875	1880	1885	1890	1895	1900	1905	1910	1915	1920	1925	1930	1935	1940	1945	1950	1955	1960	1965	1970	1975	1980	1985	1990	1995	2000	
一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一	一

図 17 【明朝体活字字形一覧—1820年～1946年—(上)】部首「一」の部²³

第22期国語審議会では、前期に引き続き、表外漢字（常用漢字以外の漢字）の字体について検討を行うために、第2委員会（字体検討委員会）を設けて審議を行っている。今回、審議会の資料として、明朝体活字字形の歴史的な変遷を字種ごとに一覧できるものを作成することとした。

これは、明治以来の我が国で用いられてきた明朝体活字字形の実態を明らかにすることで、表外漢字字体の検討に資するところが大きいと判断したためである。

本資料集は、佐藤タイポグラフィ研究所の御協力を得て、文化庁文化部国語課で冊子としてまとめたものである。資料作成に当たり、多大な御協力をいただいた同研究所の小宮山博史氏（代表）、本田光夫氏、小宮山雅子氏、また種々の御便宜をいただいた関係者各位には深く感謝申し上げる。

国語審議会が当該の字体について答申をまとめるに当たり、その参考になれば誠に幸いである。

ちなみに、国語審議会は中央省庁の再編に伴って、2001年に廃止され、以後は、文化

審議会国語分科会が実質的な内容を継承している。

図17の部首「一」を眺めるだけで、微妙な違いを見せつつも、すべて同じ「ウロコ」を持つことに感慨を覚える。日本に入ってきて140年間、1820年から現在までと考えると190年間変わらずに継承されてきた明朝体活字字形の「遺伝子」をまざまざと見る思いがする。しかし、他方では、小宮山博史の次のような指摘を忘れてはならないだろう。

明朝体が将来も基本書体として生き続けるのかどうか、それは僕にも分かりません。非常に保守的なものだから、これを簡単に捨てないだろうなと思いますが、人間の感性と知性と取巻く文明文化・技術が変わったときに、この明朝体という書体を好むか好まないかということが問われます。そのときに初めて明朝体が良いのか悪いのかという検証になる。日本に入ってきて百三十年間そういう検証はなされた事はありません。明朝体が素晴らしいのか、そうじゃないのか誰も発言していない。ただ、手元にあるから使うだけだというのが正しい見方です。あと百年もするとこれではない書体が出てくるかも知れない。²⁴

近年のデジタル書体（いわゆる「フォント」）の設計と開発においても、大日本印刷が進めてきた「秀英体プロジェクト」に顕著のように、われわれは依然として「明朝体パラダイム」の中にいる。²⁵

おわりに

紙媒体であれ、電子媒体であれ、公開ないしは出版されたテキストが、どんな書体、書風の文字を使ってどう組まれているかという組版的知識は、一部の専門家にとって必要な知識であるだけでなく、文字を発明し、文字を運用することによって成立しているといっても過言ではない人間社会の理解一般にとっても必須の知識である。本稿で極めて不十分ながら概観した東西の文字パラダイムを知ることは、われわれがいかに関しても不自由であるかを知る縁にもなる。そしていうまでもなく、その不自由の自覚こそが、文字を改めて新鮮な眼で眺め、文字に関わる想像力と創造力を刺激する大きな契機にもなりうるのだと信ずる。

注

- 1 欲借風霜二詩帖。出典は <http://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%94%BB%E5%83%8F:Songhuizong.jpg>
- 2 瘦金体の見本。出典は「明朝体の歴史とデザインを考える」『真性活字中毒者読本』所収、251頁
- 3 小宮山博史による「普遍書体」設計図案。出典は「明朝体の歴史とデザインを考える」『真性活字中毒者読本』所収、253頁
- 4 *Dictionnaire Chinois, Français et Latin*, Paris, 1813. (『漢字西譯』)における項目「儒」の部分。出典：http://www.lyc-fustel.ac-strasbourg.fr/Site201108/Bibliotheque_des_prof/IUT/Images/photos_web/dico_franco_chinois/Plettr%E9.jpg
- 5 明朝体のサンプル。文化庁文化部国語科発行『明朝体活字字形一覧』(大蔵省印刷局、東京、1999)掲載の、1912年築地活版『5号明朝活字総数見(この部分欠け)』から採取した図形データをもとにトレース・修正したもの。出典：<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Mintyotai.png>
- 6 『初唐 欧陽詢の九成宮醴泉銘 書えん 第2巻7号』(三省堂、1938)。出典：http://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%94%BB%E5%83%8F:China_9seikyu_Laisenmei.jpg
- 7 「日本語の書体」と書くときに違和感があった。どうしてだろうとずっとアタマの片隅で思っていた。日本語と言っても、漢字と仮名、時にはアルファベットという出自の異なる文字がごく普通に混在しているからというだけではなかった。同じ「明朝体」という書体の中で何かが蠢いていると感じていた。
- 8 書体見本(大日本スクリーン「日本の活字書体名作精選」) http://www.screen.co.jp/ga_product/sento/sample/seisen/3hs_iro.html 小宮山博史氏の解説「毛筆書道の流れをうけつぐ流麗な仮名」http://www.screen.co.jp/ga_product/sento/pro/typography/05typo/05_4typo.html
- 9 書体見本(大日本スクリーン「日本の活字書体名作精選」) http://www.screen.co.jp/ga_product/sento/sample/seisen/ko5_iro.html 小宮山博史氏の解説「現在まで影響を与え続けている完成度の高い美しい書体」http://www.screen.co.jp/ga_product/sento/pro/typography/05typo/05_7typo.html
- 10 書体見本(大日本スクリーン「日本の活字書体名作精選」) http://www.screen.co.jp/ga_product/sento/sample/seisen/sho_iro.html 小宮山博史氏の解説「たっぷり、しかし緊張した曲線と構成を持つ仮名の彫り師の名前はわからない」http://www.screen.co.jp/ga_product/sento/pro/typography/05typo/05_1typo.html
- 11 詳しい経緯については次を参照。小宮山博史「明朝体、日本への伝播と改刻」(『本と活字の歴史事典』印刷史研究会編、柏書房、2000年)、小宮山博史「上海から明朝体活字がやってきた」http://www.screen.co.jp/ga_product/sento/pro/typography/01typo/01typo.html (小宮山博史『タイポグラフィの世界 書体編第1回』)、小宮山博史「四角のなかに押し込めること―築地活版の仮名書体」http://www.screen.co.jp/ga_product/sento/pro/typography/02typo/02typo.html (『タイポグラフィの世界 書体編第2回』)。また、「明朝体パラダイム」内部における中心的動向としての秀英体の度重なる改刻の経緯に関しては、次を参照のこと。澤田善彦「活字書体から写植書体、そしてデジタル書体(9)」(『フォント千夜一夜物語』) http://www.jagat.or.jp/story_memo_view.asp?StoryID=7642。
- 12 Garamond の見本。出典：http://www.ops.dti.ne.jp/~robundo/Garamond_variation.html
- 13 Bodoni の見本。出典：http://it.wikipedia.org/wiki/File:Bodoni_font.svg
- 14 Optima の見本。出典：http://upload.wikimedia.org/wikipedia/ja/b/bc/Optima_typeface_sample.png

- 15 <http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%AA%E3%83%97%E3%83%86%E3%82%A3%E3%83%9E>
- 16 Optima nova の見本。出典：http://www.linotype.co.jp/mail_oct_pic/html%20documents/Optima%20Nova%20text.html
- 17 http://www.linotype.co.jp/mail_oct_pic/html%20documents/Optima%20Nova%20text.html
- 18 「書体の基礎知識 欧字書体編」<http://www.type-labo.jp/Shotainokiso2.html#1882>
- 19 The inscription at the base of Trajan's Column. 出典：<http://www.davidthedesigner.com/davidthedesigner/2007/08/trajan-again.html>
- 20 Trajan の見本。出典：<http://en.wikipedia.org/wiki/File:TrajanSpec3a.svg>
- 21 鳥海修「ヒラギノ書体にこめられたフィロソフィ」<http://www.apple.com/jp/pro/design/jiyukobo/index2.html> 「来客・ヒラギノ書体の海外での人気」<http://doitunikki.exblog.jp/4698086> (「小林章のドイツ日記」2007年02月26日)
- 22 写植時代に遡る従属欧文のルーツ、基本的なデザイン上の特徴、そして用途等については次を参照のこと。「和欧混植の問題点—欧文フォントと組版(4)」http://www.print-better.ne.jp/story_memo_view.asp?StoryID=2091 (日本印刷技術協会 JAGAT) 「『従属欧文』って、ご存知ですか?」<http://www.morisawa.co.jp/morisawanews/psvatl0000001b9p-att/20.pdf> (MORISAWA news 第20号, 2006年11月1日)
- 23 『明朝体活字字形一覧—1820年~1946年—(上)』部首「一」の部。「道光版康熙字典1831年」を左端に、「修訂版大漢和1986年」を右端に配し、その間に(1)「五車韻府1820年」から(23)「朝日漢字1946年」までが左から右へ並ぶ。
- 24 小宮山博史「講演録—明朝体の歴史とデザインを考える」(「日本語の文字と組版を考える会」第11回公開セミナー(1998年)における講演。初出『日本語の文字と組版を考える会会報』第11号, 『真性活字中毒者読本』所載, 250頁)
- 25 秀英体の最新情報に関しては大日本印刷の公式サイト内の次のページを参照のこと。「DNP秀英体」<http://www.dnp.co.jp/shueitai/>。また「秀英体プロジェクト」の概要に関しては次の報告を参照のこと。上村圭介「電子コミュニケーション環境における文字：秀英体プロジェクトの活動を中心として」(GLOCOM) http://www.glocom.ac.jp/j/publications/2005/06/post_19.html