



Title	1960年代の日本のグラフィックデザインにおけるアイソタイプの受容
Author(s)	伊原, 久裕
Citation	デザイン理論. 2014, 64, p. 9-22
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/56310
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

1960年代の日本のグラフィックデザインにおける アイソタイプの受容

伊原久裕

キーワード
アイソタイプ, 日本のグラフィックデザイン, ピクトグラム,
1960年代
Isotype, Graphic design in Japan, Pictogram, the 1960s

はじめに
1. アイソタイプ受容の背景
2. 第11回日宣美展
3. 山下芳郎と東京オリンピックのピクトグラムデザイン
4. 批判対象としてのアイソタイプ
5. アイソタイプの歴史化
おわりに

はじめに

1960年代は、ピクトグラムのデザインがヨーロッパとアメリカ、そして日本を中心に多くのデザイナーの注目を集めた時代である。オランダのデザイン史家ウィヴォ・バックカー (Wibo Bakker) は、この現象を「ピクトグラムの爆発 (Pictogram explosion)」と呼び、1964年に設立された ICOGRADA のサイン・シンボル委員会を中心とする数多くの関係者の活動を取り上げ、その全体像を考察した。バックカーは、彼の研究の主要動機のひとつがアイソタイプがピクトグラムの先駆としてこの動向に間接的ないしは直接的に影響を与えたとする通説の批判にあったとし、動向の主要因となったのはアイソタイプではなく交通機関におけるピクトグラム導入の動きだったとする結論を導き出している¹。

しかし、彼自身も示唆していることであるが、日本の当時の状況は未検討の課題であった。東京オリンピックのピクトグラムを実現しこの動向の一躍を担った日本において、アイソタイプは果たして何らかの影響を及ぼしていたのか、もしそうであるとすれば、それはどんな影響であったのだろうか。本稿では、この課題を1960年から東京オリンピックの開催された64年までの間のアイソタイプに関係する言説やデザインを取り上げて検証する。さらにその後のアイソタイプに関する言説の論調の変化についても言及し、1960年代の日本のグラフィックデザインにおけるアイソタイプ受容の全体像を明らかにしたい。なお、「ピクトグラム (picto-

本稿は第55回大会（2013年7月20日、於：福井工業大学）での発表に基づく。

gram)」は、「意味するものの形状を使って、その意味概念を理解させる記号」を指す²。1970年代後半から定着した用語であり、60年代にはより広い意味を持つ「シンボル」という名称が、「シルエット」、「サイン」などととも用いられていた。現代では「シンボル」はもっぱら「シンボル・マーク」を表すために用いられることから、本稿ではこの慣習にならない、引用文や文脈上不整合な場合を除いて「ピクトグラム」で統一する。

1. アイソタイプ受容の背景

アイソタイプは1930年頃から欧米で急速に知られるようになり、数多くの類似例が出現していた。しかし、戦後になるとノイラートの後を受け継いだマリー・ノイラート (Marie Neurath) や、ルドルフ・モドレイ (Rudolf Modley) などの活動を除いて、アイソタイプは次第に忘却されていった。日本では戦前にはアイソタイプはほとんど知られていなかったが³、戦後すぐに鶴見俊輔、大江精三ら雑誌『思想の科学』関係者や、日本評論社の吉田悟郎など戦後民主主義の始動期に活躍した思想家や教育者たちによって紹介され始めている⁴。デザインの領域でアイソタイプへの言及が見られるようになるのは、1950年代になってからである。1951年発刊の『商業デザイン全集』の第2巻(商業美術編、イブニングスター社)や翌年に刊行された『現代美術事典』(瀧口修造、小池新二、他編纂、白揚社)などにアイソタイプの紹介記事が掲載され、1958年にはアイソタイプ関連の書籍として、ランスロット・ホグベン (Lancelot Hogben) の『コミュニケーションの歴史』ならびにモドレイの『絵画図表の見方・画き方』が相継いで翻訳された。2つの翻訳書のうち、前者はマリー・ノイラート提供の視覚資料を用いてコミュニケーションの歴史を描いた著作であり、一部にアイソタイプについての言及が含まれていた⁵。後者の著者であるモドレイは20年代末にウィーン社会経済博物館でアシスタント・ディレクターを務めた後、1930年に渡米後独自の活動を展開した人物であり、ピクトグラムを用いた統計グラフの技法である図像統計の基礎がノイラートのアイソタイプによって築かれた事情にふれられていた⁶。したがってこの2冊の翻訳書の出版が、当時のグラフィックデザイナーがアイソタイプへ関心を寄せる契機となった可能性がある。

1960年になってグラフィックデザインの領域自体に変化の兆しが生じてくる。すなわち、グラフィックデザインの主流である宣伝広告の枠組みに収まらない統計グラフや図表などへの関心の高まりが見られるようになるのである。たとえばこの年に朝日新聞日曜版において《目でみる日本》という特集記事が企画され、4月から12月まで連載されたが、多数のデザイナーがこの記事のために図表、統計グラフ、ダイヤグラム、地図などを制作していた。同年8月に開催された日宣美展にもそうした傾向は顕著であり、特選となった柴永文夫らの《ロッキード取り止めの日》をはじめとして、図表や統計を用いた作品が出現し始めていた。そして

こうした出来事をグラフィックデザインの新しい傾向ととらえ、アイソタイプを参照して論じようとする言説が現れる。おそらくその最初の試みが、勝見勝が1960年10月に書いた記事「日宣美十年の成層作用」である。勝見はこの記事で次のように述べている。

今年の日宣美展を見ると、図表、統計表のような、人間の思考の視覚化、そのグラフィックな関心が、かなり目に付くようになってきた。筆者なども、各種の教科書の編集にたずさわるとき、この分野の適切なデザイナーを見出すのに、かねて、苦しんできたのである。ウィーンのリートが、国際的な記号言語として「アイソタイプ」を提唱し、二千以上のシンボルを含む、ヴィジュアル・ディクショナリーを編纂したのは、1920年代のことであった、その後、彼の視覚の文法は、各種の統計図表に利用され、最近では、子どもの絵本や、百科事典の類まで、ひろくとりいれられている。この点、わが国のグラフィック・デザイン界は、リートたちが、3、40年前に当面していた問題と、ようやくとりくむ風潮がおとづれてきたといえる⁷。

勝見は、ここで日宣美展の出品作に新しい傾向を読み取り、それをはっきりとアイソタイプに結びつけて論じようとしている。しかも勝見はアイソタイプは日本では実は「とっくの昔」に紹介されていたと述べていることから、彼自身もこの時期に改めてアイソタイプに着目したことになる。勝見のアイソタイプについての記述は、これ以降継続して登場している。翌年の1月に勝見は「視覚言語の系譜」と題する論考を発表し、そこでバウハウスからケペシュに至る系譜を主流として論じつつも、アイソタイプの試みに言及して視覚言語の思想はかならずしもケペシュの専売ではないことを強調している⁸。さらに1961年春に刊行された『グラフィックデザイン大系』の第1巻「ビジュアル・デザイン」において、勝見は「印・文字・記号」と題する論考を執筆し、その中でやはりアイソタイプを取り上げ、1930年代以降の展示デザインへの影響をはじめとして、近年では「絵本をはじめ教科書や百科辞典など、事実や知識の理解を視覚化する、きわめて有効な方法として、ひろく利用されてきている」と紹介している⁹。

当時デザイナーたちにとって新たな「問題」として意識され始めたのは、図表や統計グラフ、地図などの情報グラフィックスだけではなかった。この時期に取り組むべき課題として共通認識されたもっとも典型的な対象は、交通標識であった。もともと交通標識のデザインは、1950年代末頃から欧米を中心にグラフィックデザイナーたちの関心を集めていた。ドイツではウルム造形大学のオトル・アイヒャー（Otl Aicher）らが交通標識のシステムのデザインに関わっていたし、アメリカでは1959年に開催されたニューヨーク・アート・ディレクターズクラブ主催の《シンボロジー》をテーマとしたビジュアル・コミュニケーション会議で、交通標識が取り上げられていた。日本においても、原弘や亀倉雄策らがこの問題に関心を持ち始めており、それが同時代的かつ世界的課題であることが再確認される機会となったのが、

1960年5月に東京で開催された世界デザイン会議であった¹⁰。

以上のように、1960年はグラフィックデザインの領域で統計や図表に加えて交通標識への関心が一気に高まった年であった。アイソタイプは、図像統計やダイヤグラムとしての側面とピクトグラムの側面の双方を備えた「視覚言語」の体系であり、こうした特徴故にこの時期にアイソタイプが注目されたのである。アイソタイプの名はグラフィックデザイナーたちの中で次第に拡がることになるが、そのきっかけとなったのが、勝見による一連の紹介記事であったことは間違いないであろう。とはいえ勝見の文章は概略的な紹介にとどまっており、デザイナーの多くにとってはいまだ未知の存在であったはずである。アイソタイプの具体的な内容をより広く普及させるうえで重要な役割を果たしたのは、日本宣伝美術会（以下「日宣美」と略記）で活動した指導的デザイナーたち自身であった。

2. 第11回日宣美展

日宣美は1961年の第11回展の企画に際して、会員の出品枠の「私の仕事」と「私の提案」の2部門への分割や講演会「展覧会のための日宣美ゼミナール」の開催など一連の改革を、杉浦康平、粟津潔ら若手会員を中心に実施した。講演会は、同年5月24日から26日にかけて東京で、6月には名古屋と北海道、7月には大阪で開催された。東京でのゼミナールの内容は、ヴィジュアル・ランゲージやコミュニケーション概念に関する総論とタイポグラフィ、標識、地図、統計などのヴィジュアル・エレメントの各論から構成されており、総論を南博、勝見勝、向井周太郎ら外部からの講演者が、各論については亀倉雄策、木村恒久、粟津潔、田中一光、杉浦康平らがそれぞれ担当している。そのうち、亀倉が講演した演題が、「アイソタイプとシンボル・マーク」だった。5月26日の講演において、亀倉は、アイソタイプはそもそも第一次大戦後のウィーン市で住宅問題が深刻化したことから生まれた試みであり、ピクトグラムとしてのアイソタイプのあり方は、その後いわば「偶然に」生じたとする見解を述べており、亀倉はこの時期にアイソタイプを調査していたことが分かる¹¹。亀倉のこの講演を含む日宣美ゼミナールの内容は、アイソタイプの図版を含めて『別冊アトリエ』（7月号）に掲載され、日宣美会員には全員に配付されている。

この時期、アイソタイプの研究を始めていたデザイナーは、亀倉だけではなかった。そうした人物として特定できるデザイナーとして粟津潔と木村恒久がいる。いずれもアイソタイプに影響を受けた図像統計を制作しており、日宣美ゼミナールでは粟津が統計を、木村が地図をそれぞれテーマとした講演を担当したが、なかでも重要なのが木村である。彼はもともと世界デザイン会議で提起された交通標識の世界統一という目標に強い関心を示していた。おそらくはそうした経緯から、日宣美の機関誌『JAAC』（10号）に『インターナショナル・ピクチャ・

ランゲージ：アイソタイプ』の抄訳を公表したのであろう¹²。この抄訳では、アイソタイプの理念とともにシンボルの構成原理、図像統計のルールなどの実際的な原理も紹介されており、これによってそれまでほとんどのデザイナーが目にするのでできなかったアイソタイプの原典が、広く紹介されることになったのである。木村は紹介文で「発表時期は古いが提唱の意図は視覚言語の本質そのものである」とその重要性を強調しつつ、同時に「これも現代生活に密着した生きた文法にあらしめる事が必要であろう」と、その改良が必要であることも訴えている。こうした木村のアイソタイプへの関心がどのようなものであったのかについては、第11回日宣美展「私の提案」部門に出品した作品をめぐる発言から部分的に窺うことができる。木村は日本デザインセンターの同僚である宇野亜喜良、横尾忠則ら8名と共同してモジュールを主題とした展覧会《くらしの尺度展》のためのパネル数点を出品しているが、8月23日に開催された座談会「36年日宣美展〈わたしの提案〉をめぐる」において、彼はこの作品を広告などの狭い次元に限定されたグラフィックデザインの仕事を拡大するための試みと位置づけつつ、次のように発言している。

アイソタイプの問題なんかを調べてみますと、以前、第一次大戦の終わりに、住宅問題が非常に払底して、それを一般に知らしめる、それをどうして知らしめたらいいか、そういうときに、ノイラートのアイソタイプを使って、それを世界的な問題にまで持ち込んでいった。そういうひとつの問題点から、グラフィック・デザイナーの考え方、視野の広さが非常に世の中に貢献するということが出てくると思います。[…] 過去のように非常に専門的な、たとえば質感がいいとか造形がいいとかいう問題だけで日宣美が終わるようなことになってはならないと思います¹³。

木村がここで論じているのは、建築家との共同作業を通じて見出されるグラフィックデザイナーの積極的な役割であり、その重要性を住宅問題の視覚化を試みたアイソタイプを引き合いに出して説明しているのだ。彼にとってアイソタイプの研究は、単に交通標識のデザインにとどまらず、より深く「グラフィック・デザイナーの考え方、視野の広さが非常に世の中に貢献する」仕事を考えるうえで重要な作業となったのである。

第11回日宣美展では前回に引き続いて図表や統計図、ピクトグラムをテーマとした作品が複数出品されているが、アイソタイプを明らかに意識したと思われる作品が散見される点で本展は注目すべき展覧会となった。そうした作品のひとつに、鈴木康行ら5名の連名による丹下健三研究室の《東京計画 1960》のキャンペーンを目的としたパネル作品がある。この作品は、丹下の東京計画に関心を持ったグラフィックデザイナーが制作したもので、企業体内の組織構造を図示したパネルにおいて「アイソタイプ・パターン」と彼らが呼ぶダイヤグラムが用いられている。いっそう興味深いのは、アイソタイプへの言及を含んだ《東京オリンピックへの提

案》と題する4枚組のパネル作品である。東京オリンピックでの使用を想定したカラーシステム、書体、そしてシンボル（ピクトグラム）の提案パネルで構成されたこの作品は、鈴木良雄、田中博、町田安夫、山下芳郎の連名で提案されたが、カラーシステムは鈴木が、書体のデザインは町田が、そしてピクトグラムのデザインは山下がそれぞれ担当していた¹⁴。書体の



図1. (町田安夫)《東京オリンピックへの提案：書体》パネル，1961年。



図2. (山下芳郎)《東京オリンピックへの提案：シンボル》パネル，1961年。

デザインにはハーバート・バイヤーのユニバーサル書体の影響が顕著であり（図1），ピクトグラムも正方形・円・三角形のモジュールで構成されていることから（図2），全体的にはバウハウスのデザインスタイルがあきらかに参照されている。その一方でピクトグラムのパネル説明文にはこう書かれている——「シンボル：コトバの隔たり，文字の違いに関係なく，さまざまな競技種目を明快に伝達するための，いわばアイソタイプである。正方形・円・正三角形を分割した，単純なフォルムを単位に，イラストレーティブな構成をこころみた」¹⁵。デザインの手法はバウハウスのものであっても，言語の違いを乗り越え内容を明快に伝達するピクトグラムの理念が「アイソタイプ」と表現されているのだ。この事実が重要なのは，いうまでもなくピクトグラムのパネルの作者，山下芳郎は後に東京オリンピックの競技ピクトグラムのデザインを実際に担当することになるからである。

3. 山下芳郎と東京オリンピックのピクトグラムデザイン

山下自身も，東京オリンピックの競技ピクトグラムの依頼を受けた時期のことを，「ちょうどオットー・ノイラートのアイソタイプに魅せられていた頃」¹⁶であったと回想しており，アイソタイプから何らかの影響を受けていたことを明言している。彼は日本デザインセンターのイラスト部長に就任して間もない1962年頃に，同社の取締役であった原弘からこの仕事を依頼されているが，もともとは高島屋宣伝部に在籍し，新聞広告を対象とした具象的イラストレーションを得意とするイラストレータであった。山下は彼自身のイラストレーションを「テクニクとか，スタイルの主張をするか，タブロー作家のように奔放に自我の感情を披瀝して見せるか」でなく，「視覚伝達させるべきある目的のために」制作すると述べてつ，こう語る——「イラストレーターとして新聞広告の仕事が今までの殆どだった故か，見るもの総てを

高め、洗練を加える」方法の1つと見なされていた可能性があるのだ。山下もおそらくこうした考え方にしがったのであろう。

完成した東京オリンピックの競技ピクトグラムは、この第11回日宣美展のピクトグラムに比べれば、具象と抽象の程度がバランスよく配分されたデザインとなっている（図5）。山下はこの競技ピクトグラムを制作するにあたり、「1. 視覚言語の言語にこだわる事。その為には個性的・趣味的な形態をとってはならない。2. それぞれの競技が持つ決定的な特徴を表現する事。その為にはモジュールの方法を取ってはならない。3. 単純明解にこだわる事。その為に補助的な形態は必要以外採ってはならない」——以上の3つの方針を立てて臨んだという¹⁹。

ピクトグラムは普遍的で単純明解であるべきだとする第1点と第3点は、アイソタイプデザインにも通底する考え方であり、山下がアイソタイプに魅せられたものとは、おそらくこうしたピクトグラムのデザインについての基本的考え方であろう。ここでは、モジュールを用いないとする2番目の方針が特に興味深い。なぜならそれは、第11回日宣美展のピクトグラムで用いたモジュールによるデザイン方法への自己批判を示唆しているように思えるからだ。山下は日宣美出品作のピクトグラムのデザインではモジュールの使用によって「象徴性を高め、洗練を加えて」「アイソタイプの考え方を発展させること（田中一光）」を試みていた。しかし実際に担当することになった競技ピクトグラムのデザインに際しては、モジュールを否定し「それぞれの競技が持つ決定的な特徴を表現する」ことを目指した。東京オリンピックの競技ピクトグラムのデザインは、山下のアイソタイプへの関心に端を発する以上のような試行錯誤の所産であると解釈できよう²⁰。



図4. 田中一光他、警戒標識《スクール》のためのイラストレーション試作，別冊アトリエ，1961年。上段左端のピクトグラムは田中一光によるデザイン，下段右端が山下芳郎のピクトグラム。

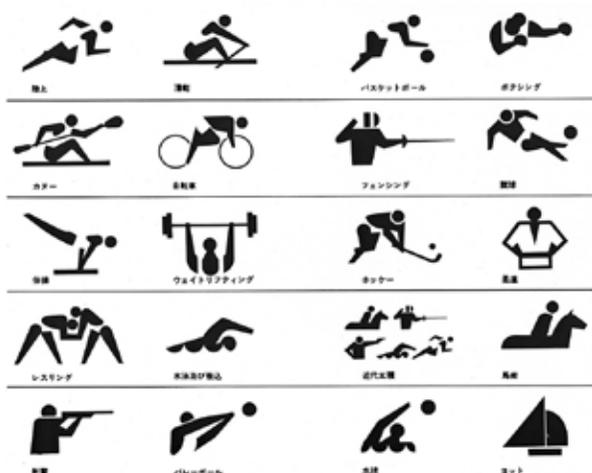


図5. 山下芳郎《東京オリンピック競技シンボル》1962-4年。

周知のように東京オリンピックでは、競技ピクトグラムの他に公共空間で使用される施設ピクトグラムが世界に先駆けてデザイナーの手によって実現された。1964年の6月頃から制作が始まった施設ピクトグラムは、田中一光を中心とした公式には11名のデザイナーたちの共同作業によってわずか1ヶ月ほどの間で仕上げられたとされる²¹。このような集団作業に、アイソタイプの直接的影響があったかどうかを確かめることは容易ではない。しかし参加したデザイナーは日宣美会員であることから、ほぼ全員がアイソタイプについての知識を有していたことは確実である。また、名神高速道路の標識プロジェクトに関わった栗津潔は、アイソタイプとの関連を考えるうえで示唆的な次のような発言を残している。

そのころぼくたちが参考にしたのは、エスケー・ランガーとか、オットー・ノイラーという人のピクチャーランゲージ、絵言葉の研究などで、かなりぼくたちの素地の刺激になっている。[...] 日本では1960年の世界デザイン会議、それから1964年のオリンピックのときに、サインの問題が非常にクローズアップされてきたわけですよ。その4年間にアイソタイプの問題を、日本のデザイン界はかなりいろいろ評価したんですよ²²。

栗津はこのように、1960年から64年までの間にグラフィックデザイナーの関心を惹き付けてきたサインやピクトグラムの課題を、「アイソタイプの問題」として総括している。この総括は、日本の指導的なデザイナーにとって、アイソタイプがピクトグラムの源流にあたる象徴的存在であると同時に、実際のデザインにあたって理論的な示唆を与えてくれるアクチュアルな対象であったことを強く示唆している。アイソタイプは、当時のデザイナーにとって新鮮であったピクトグラムというデザイン対象を、象徴的かつ理論的に共通理解するうえでの枠組みを提供する役割を担っていたと言えるのではないだろうか。

4. 批判対象としてのアイソタイプ

東京オリンピックで実現したピクトグラムは、おりしも特に旅行者用の公共ピクトグラムへの関心が高まっていた欧米において大きな注目を集めた。東京オリンピックのデザイン懇話会代表を務めた勝見は、立役者の1人として1965年以降複数の国際会議においてこの日本の経験を披瀝するとともに²³、多くの海外の関係者と接触し始めている。会議において勝見はシンボルの国際標準化をアクチュアルな課題であると同時に視覚言語の歴史的課題でもあることを強調する。彼はアイソタイプをこの課題の先駆的事例のひとつとして位置づけ、それ以降の画期的な出来事として、1949年のジュネーブにおける国際交通標識の標準化の提案に言及する。そして彼が関わったオリンピック東京大会のピクトグラムのデザインの試みをこの歴史的事業のひとつに位置づける議論を展開している。同時期においてこうした歴史的観点から視覚言語

を論じることのできる人材はグラフィックデザイン界では限られており、その点で勝見は世界的にも一目置かれる存在だった。

しかしこのように勝見が国際舞台で活躍している間に、日本ではそれまでデザイナーたちを捉え続けてきたアイソタイプの理念的存在としての求心力は退潮の兆しを見せ始めていたように思える。たとえば東京オリンピックの施設ピクトグラムのデザインに参加した横尾忠則は、次のように回想している。

64年の東京オリンピックをひかえ、日宣美会員の多くは競技場内標識のデザイン制作に参加した。この頃、アイソタイプがデザインの重要なファクターを占めていた。このアイソタイプはまさに合理的機能主義を地で行くモダニズムデザインを象徴していた。出来る限り人間の情念を拒否したところに存在するこのアイソタイプを、私は嫌悪するようになった。このデザイン制作の参加に際し、宇野亜喜良と私は不真面目にも、遊園地にある説明過剰のイラストレーションや、仲間のデザイナーのポンチ絵などを描き、この作業にささやかな抵抗を試みたのを覚えている²⁴。

横尾の回想が示唆するように、60年代後半にモダンデザイン批判が台頭するが、アイソタイプもまたその象徴的な存在の1つとして批判の対象となってきたのだ。しかも横尾の回想はそうした兆候はすでに東京オリンピックの時期にあったことを示している。こうした変化をより象徴的に示しているのは、アイソタイプを積極的に評価してきた粟津潔による批判である。彼は1965年に次のように理念としてのアイソタイプの限界を指摘している。

ノイラートは、アイソタイプを製作するにあたり、[...]〈目で見る言語〉を創ろうとしたわけです。[...] 日常の社会活動自体もきわめて急速に変化し、変動する状況において、視覚的なシンボル、サインが現代的な機能がある程度、表現し得たとしても、機能を導き出すようなコミュニケーションの道具にすることはますますむずかしいわけです。したがって国際的な視野に立って考えると、〈目で見る言語〉はある限られた状況、空間における概念を伝えることに比重がおかれ、それを広く普遍化し、世界的視覚言語とすることはほとんどできないという、当然の矛盾を示す結果となり、さらに人間における視覚体験の本質的な変革を与えるものにはなりません²⁵。

粟津は同様な批判を、ピクトグラムの国際標準化をグラフィックデザインの国際的ミッションとして紹介する勝見の文章²⁶ に対しても浴びせている。粟津は「もちろん私は、[...] ノイラートの考案したアイソタイプの業績を認めないわけではありません。また勝見氏の見解にも反対しているわけではありません」と留保を設けつつ、「ただ現在われわれグラフィック・デザイナーが当面している事情と、あまりにもかけはなれた地点での発言に、いささか疑問をもつというのです」と、勝見の提唱そのもののアクチュアリティを疑問視している²⁷。

もちろん、粟津や横尾の以上のような批判を1960年代後半のデザイン傾向の主流と見なすことはできない。しかしピクトグラムを「アイソタイプの問題（粟津）」として捉えていた日本のデザイナーの共通認識が崩れ始めていたことは確かであろう²⁸。粟津らとは反対に、勝見はこの時期にピクトグラムの国際標準化の可能性に大きな期待を寄せているが、その背景には大阪万国博覧会や札幌冬季オリンピック大会のデザイン顧問としての活動に加え、上述の欧米の数多くの関係者たちとの接触があった。だがここで注目したいのは、勝見のアイソタイプに対する評価の論調にも変化が見られる点である。勝見は粟津の批判に応えた1968年の文章において、アイソタイプについてこう述べている。

アイソタイプの創設者オットー・ノイラートにも、アイソタイプ万能の考え方があり、二千以上の絵ことばを案出したが、今では夫人のマリー・ノイラートが、ロンドンで絵本などに応用しているのと、ニューヨークで弟子のルドルフ・モドレイが、展示パネルなどに使っているくらいで、必ずしも大きな成果をあげているとはいえない²⁹。

ピクトグラムの国際標準化を具体的目標に定めていたこの時期の彼にとって、参照すべき対象は先駆としてのアイソタイプではなく、1949年に国連で制定された国際交通標識である。なぜなら勝見にとっては、それが国際ピクトグラムの具体的な実現に踏み出した最初のプロジェクトであり、アイソタイプはそれと比較して「応用よりも理論が勝っていた」過去のシステムということになる。グラフィックデザインの同時代的課題としてのピクトグラムの国際標準化に対する粟津と勝見の評価は大きく異なっているものの、アイソタイプを過去の業績と見なすという視点において両者は近接している。

5. アイソタイプの歴史化

皮肉なことに、歴史的業績としてのアイソタイプを本格的に紹介する試みが、日本ではこの頃に生じている。きっかけとなったのは、モドレイの来日であった。1966年にマーガレット・ミード（Margaret Mead）らと「グリフス社」を設立し、公共ピクトグラム普及の活動を行っていたモドレイは当時国際的シンボル・アーカイブの設立を計画しており、その協力要請のために1970年5月に日本を訪問したのである³⁰。モドレイは日本滞在中の5月7日から9日にかけて勝見勝、太田幸夫、勝部（廣瀬）篤子、杉浦康平らと面会している。モドレイの報告によれば、この会合において勝見はモドレイにアイソタイプの歴史についての紹介記事の寄稿や、アイソタイプの展覧会開催への協力も要請している³¹。どうやら、モドレイとの出会いは、勝見にアイソタイプへの関心を再度呼び覚ましたようなのだ。その後アイソタイプの本格的紹介の仕事はモドレイからマリー・ノイラートに受け継がれることになり、翌年1971年の『グラフィックデザイン』誌（no. 42）に、彼女の論文「オットー・ノイラートとアイソタイ

プ」が登場する。この記事は、世界的に見てもアイソタイプの全貌を伝えるおそらく最初の包括的な論文であり、数年後に欧米で相継いで生じるアイソタイプ再評価の先駆けとなった³²。マリー・ノイラートの論文はそれまで不確かだったアイソタイプの実像を初めて明らかにする画期的な内容を含んでいたにも関わらず、10年前のアイソタイプ紹介がもたらした影響に匹敵するような反響はなかったようだ。おそらくは70年代初頭の日本ではピクトグラムはすでに独自のデザイン分野としてほぼ認知されており、起源としてのアイソタイプへの参照がもはや必要とされない時代にさしかかっていたといえるのではないだろうか。

おわりに

以上のように、日本のグラフィックデザインでは、特に交通標識に代表されるピクトグラムへのデザイナーたちの関心の高まりを背景に、アイソタイプは1961年頃からしばしば参照されるアクチュアルな存在となっていた。本稿では、そうしたアイソタイプが担った役割を、同時代のデザイン対象として注目されたピクトグラムを象徴的かつ理論的に共通理解するうえで、の枠組みを提供したことにあると結論づけた。したがって1960年代の「ピクトグラムの爆発」に関与していた日本のグラフィックデザインは、欧米のこの動向へのアイソタイプの影響を否定したバックカーの指摘とは異なる状況にあったことになる。それだけではない。1960年代のアイソタイプについての主要な言説は、同時期の日本のグラフィックデザインを特徴づける傾向の変化に対応するように、その理念を称揚する論から、その限界を指摘する批判論へと論調を変化させていった。この点においても、日本のグラフィックデザインにおけるアイソタイプの受容は、欧米と比較してユニークな歴史的出来事であったといえよう。

謝 辞

本研究の一部は、JSPS 科研費21520143, 25282002の助成を受けたものです。

註

- 1 Wibo Bakker, 'Icograda and the development of pictogram standards: 1963-1986', *Iridescent: Icograda Journal of Design Research*, 2 (2), 2013. ただし、この論文では紙幅の都合からアイソタイプの影響をめぐる考察が割愛されている。筆者との私信を介して初期草稿において提示された仮説である。'Revised 2nd half Pictopolitics' (2012年9月7日受信) 参照。
- 2 太田幸夫『ピクトグラム [絵文字] デザイン』(普及版) 柏美術出版, 1993年, p. 18.
- 3 戦前にアイソタイプを紹介した代表的なデザイン関係者として小池新二がいる。

- 4 論理学者大江精三は、“International Picture Language: Isotype”の抄訳「国際図解言語イソタイプとは何か」を雑誌『思想の科学』(Vol. 3, No. 5, 1948年, pp. 57-67)に掲載している。吉田悟郎の活動については次の拙稿を参照：伊原久裕「日本に翻訳紹介されたアイソタイプ科学絵本と吉田悟郎」『日本デザイン学会誌第59回研究発表大会概要集』2012年, pp. 260-1.
- 5 L. ホグベン (寿岳文章, 林達夫, 平田寛, 南博訳)『コミュニケーションの歴史』岩波書店, 1958年.
- 6 R. モドレイ, D. ローエンスタイン (岡秀行, 二木和英訳)『絵画図表の見方・画き方』ダイヤモンド社, 1958年.
- 7 勝見勝「日宣美十年の成層作用」『勝見勝著作集3』講談社, 1986年, pp. 35-6 (初出：『デザイン』1960年, 10月)
- 8 勝見勝「視覚言語の系譜」『デザイン』no. 16, 1961年, p. 4.
- 9 勝見勝「ビジュアルデザイン」『グラフィックデザイン大系, 第1巻』美術出版社, 1961年, p. 39.
- 10 5月14日に実施された同会議の「デザインの社会性と将来」分科会において、マックス・フーバーが交通標識のシンボルのデザインを話題としてとりあげたのを契機として議論が交わされ、最後にハーバート・バイヤーが世界の交通標識の統一を發議したとされる。この交通標識をめぐる議論は翌日の朝日新聞(1960年5月15日, p. 11)でも取り上げられた。同紙によれば、バイヤーの發議を受けて亀倉雄策と木村恒久が標識の表現法やそれを作る機構など具体化のための課題を提起、パネリストとして参加していた都市計画家の西山卯三も提案を支持し、同会議事務局で同提案の採否を決めることになったらしい。その後の経緯は不明であるが、翌年の日宣美展のためのゼミナールでの標識の検討や、1962年の杉浦康平と栗津潔による名神高速道路の標識デザイン提案など、その後相継いだ標識関係のプロジェクトの素地となったことは確かであろう。
- 11 「偶然みたいに」という表現は不正確であるが、公共ピクトグラムを目的にアイソタイプが考案されたのではなかったことを明言している点では正しい。亀倉雄策による講演「シンボルマーク・アイソタイプ」《昭和36年展覧会のための日宣美ゼミナール》1961年5月26日、ゼミナール録音テープ、武蔵野美術大学美術資料図書館。
- 12 オットー・ノイラート (木村恒久訳)「インターナショナル・ピクチャ・ランゲージ=アイソタイプ」JAAC, no. 10/11, 1961-2年.
- 13 座談会「36年日宣美展〈私の提案〉をめぐって」JAAC, 11号, 1962年1月, pp. 10-1.
- 14 町田安夫氏への筆者のインタビュー(2014年3月14日実施)に基づく。
- 15 鈴木良雄, 田中博, 町田安夫, 山下芳郎《東京オリンピックへの提案：シンボル》第11回日宣美展「私の提案」部門出品作パネル解説文, 1961年8月.
- 16 山下芳郎「サイン・私の考え方」Process Architecture, no. 42, 1983年, p. 79.
- 17 山下芳郎「イラストレーションの試み」『グラフィックデザイン大系』第2巻・《イラストレーション》1960年, p. 78.
- 18 田中一光「交通標識」『別冊アトリエ・日宣美ゼミナールグラフィックデザイン入門』no. 71, 1961年, p. 46.

- 19 山下芳郎「サイン・私の考え方」（前掲書）p. 79.
- 20 ただし、山下の仕事に対して勝見は「原弘の指示があった」と原のディレクションの介在をほのめかしている。『グラフィックデザイン』no. 23, 1966年, p. 60.
- 21 『デザインの現場』no. 100, vol. 15, 1998年, p. 39.
- 22 粟津潔, 座談会「サインとは何か——環境とサイン・デザイン」での発言。『日本サインデザイン年鑑71』グラフィック社, 1971年, p. 10.
- 23 勝見は1965年10月に南イリノイ大学で開催された Vision65において, 講演「国際シンボロジーの問題について」を, 翌年10月にユーゴスラビアのブレドで開催された ICOGRADA 総会において, 講演「国際サイン言語に向けて (Towards an international sign language)」を行っている。
- 24 横尾忠則「原点から幻点へ：自伝的・行動的・デザインの・論」『デザイン』no. 127, 1969年, p. 11-2.
- 25 粟津潔「視覚伝達論序説」『デザインの発見』三一書房, 1991年, p. 66 (初出：『研究紀要』, 武蔵野美術大学, 1965年3月)。
- 26 勝見勝「絵ことばの国際化——イメージ統一のむつかしさ」『勝見勝著作集3』pp. 132-42, (初出：朝日ジャーナル, 1965年10月3日)。
- 27 粟津潔「視覚デザインの独自性」『デザインの発見』p. 98 (初出『展望』1966年6月2日号)。
- 28 横尾や粟津以外にも, アイソタイプの「限界」を指摘する論が散見される。たとえば, 永井一正「コミュニケーション・デザイン＝グラフィック・デザイナーの役割」を参照 (林進編『現代デザインを考える』美術出版社, 1968年, pp. 150-173)。
- 29 勝見勝「国際行事と絵ことば——その後の実験にもとづく見通し」『勝見勝著作集3』p. 147, (初出：朝日ジャーナル, vol. 10, no. 17, 1968年4月28日)。
- 30 モドレイの活動については次の拙稿を参照：Hisayasu Ihara, 'Rudolf Modley's contribution to the standardization of graphic symbols', *Proceedings of IASDR 2011, the 4th world conference on design research*, 31 October-4 November 2011, Delft, The Netherlands.
- 31 Rudolf Modley 'Glyphs Meetings May 1970', 20 May 1970 (Box K63, Folder 4, Margaret Mead Papers, The Library of Congress, United States).
- 32 アイソタイプ研究所を長年主宰していたマリー・ノイラートは, 1971年に研究所資料をレディング大学に寄贈し, 翌年引退する。この資料を元に1975年にレディング大学でアイソタイプに関する展覧会が開催され, 欧米ではこの展覧会を契機としてアイソタイプ再評価の動きが始まっている。