

亀倉雄策の研究

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 松浦, 昇 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/386

亀倉雄策の研究

松 浦 昇

A Study of Yusaku Kamekura

Noboru MATSUURA

1. はじめに

日本のグラフィックデザイン界の巨匠であり、世界の三大巨匠^{註1)}のひとりと評された亀倉雄策が5月11日、急逝した。突然の知らせに驚き、悲しんだ。今年の2月11日、名古屋国際デザインセンターでの大個展『亀倉雄策のグラフィックデザイン』展のオープニング時のトークショーやパーティーの席上でお元気な姿を拝見していたので、それから3か月後の訃報は信じられなかった。3月に予定していた亀倉デザイン研究室（事務所）での、亀倉雄策に関する文献・資料等の調査を、5月21、22日の両日に変更して計画していたが、それがダメになったので、彼の遺作を調べることにした。亀倉の作品は、主に凸版印刷本社を通じて印刷されているので、そこへ出向くと、やはり、遺作のポスターがあった。それは、9月24日に開館するパリ日本文化会館のためのポスターで、その関連行事の『武満徹の世界』を表現したポスターである。亀倉はそのポスターを病院のベッドの上で校正したと聞く。そのポスターを何とか入手して紹介したいと努力したが、時間的な制約で無理があり、ここに掲載するのは諦めた。

彼の作品を含めた業績や果たした役割について今まで多くの評論家や研究者によって語られているが、それらは断片的であり、彼の全体像、彼を総合的に評価するには、もう少し時間が必要だと思う。早川良雄は、彼の死を7月1日の思い出を語る会の席上で「日本のグラフィック

デザイン界の太陽が消えた。」と評した。その的確な指摘、言葉に改めて亀倉雄策の存在の重さを感じた。亀倉のいない、これからの日本のグラフィックデザイン界がどのように変化していくのか、見届けたいと思った。彼の死は、今日までのグラフィックデザイン界における個人が活躍するスター作家の時代の終わりを象徴しているように思う。スター作家としての亀倉は広く知られているが、彼が晩年にグラフィックデザインを通じて社会的貢献に意欲をもっていたことを知る人は少ない。それは、教育者を一番嫌っていた彼が、教育に関心を持ち、マックス・ビルが造形大学の設立に参加したように、彼も造形学校の設立を真剣に考えていたのではないかと、という指摘である。しかし、今となってはそれを確認できない。

多くの人々が認める彼の偉大さのひとつは、彼特有の好奇心と向学心により、常に世界に眼を向け情報を収集し、世界のデザイナーと交流を計っていたことがあげられる。それは、偉大なデザイン評論家であった勝見勝の影響が考えられる。亀倉が活躍していた頃から、勝見勝によって世界のグラフィックデザイン界の情報が紹介され、彼の精力的な啓蒙活動、評論活動によって、そして、亀倉に代表されるデザイナーのパイオニア達の創作活動によって、日本のグラフィックデザイン界は発展していったといえる。勝見と亀倉らデザイナーの合作が、東京オリンピックにおけるデザイン・ポリシーであり、亀倉が制作した東京オリンピックのシリーズポ

スターと共に、世界に日本のグラフィックデザインの力を誇示することになった。

しかし、勝見勝の死後、グラフィックデザインを批評できる人はいなくなった。批評する人は美術評論家やデザイン評論家、デザイナーら結構いるが、勝見勝のように語るができない。つまり、無名の新人の発掘や、広い視野からみたデザインの成果を批評できない。スターデザイナーや過去に名を成した海外のデザイナーらの批評をやっているならば、失敗がなくマスコミ受けして自分の身を守るからか、批評できる人がいなくなった。そのようなデザイン批評の現実に、亀倉は不満であったに違いない。だから、亀倉自身もデザイン批評をしているが、デザイン批評のできる人の登場を期待していたに違いない。

亀倉雄策という日本を代表するデザイナーの全体像を、資料や文献を調べ、発表されていない過去の作品等を眺めていると、短期間では到底描ききれものではない、と痛感した。しかし、晩年の亀倉から親しく接していただいたひとりとして、今でなければ語れないことがあると思って、筆をとることにした。

2. 亀倉雄策との出会い

生涯において素晴らしい人々との出会いは、何回もあるものではない。況して素晴らしい師との出会いは、体験できない人々の方が多いのではないかと思う。筆者がグラフィックデザインを学び始めた頃には、亀倉は日本を代表するデザイナーとして活躍していて、1961年から1964年にかけて制作された東京オリンピックのシリーズポスターは、特に印象に残っている。だから、筆者にとっては、亀倉は遠い存在で、雲の上の人であり、同じ日本グラフィックデザイナー協会に所属していても、彼は会長であり、大先輩であった。その彼から指導を受けたり、逆に期待されて執筆の依頼を受けたりしたが、夢のようであった。

1996年12月3日、凸版印刷本社グラフィックアート部のスタッフと話をしていた時、突然、亀倉がやってきた。名古屋での個展ポスター制作に、凸版の最新技術のCGを利用したいということで来られた。「おや、どうして君がここにいるんだ？後で、俺の事務所へ来るんだったなあ」と言って、コンピュータ室へ入っていかれた。彼がコンピュータ室で制作中に、彼が親しくしていたアメリカのグラフィックデザイン界の巨匠・ポール・ランドの最後の個展（1996年11月に開催され、その後、ポール・ランドは亡くなった。）のポスターを眺めていた。「このポスターを亀倉先生も欲しいと言っておられて、今、アメリカに手配しています。」と担当者が、耳もとでささやいた。その半年後に亀倉自身が亡くなるとは、誰が予想できたであろう。

午後3時頃、亀倉デザイン研究室を訪ねた。10月25日に開設した日本国際ポスター美術館へのご協力のお礼と、開催中の『大垣国際招待ポスター展』についてのご意見を伺った。「12月1日放送の日曜美術館、見たよ。」持参したカタログを眺めながら、「内容は素晴らしいと思うよ。これからも自分の眼に自信をもって、もっと良いポスターを集めなくちゃ。ところで、ある雑誌に日本にポスター美術館がないと書いたんだが、それを訂正しなくちゃいかなあ。君ががんばっていることを忘れていたよ。」と述べられた言葉に、大変、勇気づけられた。その時、先生のポスターを寄贈して欲しいとは言えなかった。今になって、それを後悔している。

亀倉との出会いは、1988年6月、岐阜県の大垣市文化会館で筆者が中心となって企画した『現代ポーランド大ポスター展』の開催期間中に彼から直接、電話が入って「遠くて会場には行けないが、ミエチスワフ・グロフスキのポスターをポジフィルムに撮って送って欲しい。そして、君がポーランドへ行った時、彼の新作ポスターをもらって来て欲しい。」という依頼を受けたことから始まる。展覧会終了後の7月にポーランドへ出かけ、グロフスキとはクラクフ

にある彼のアトリエで会い、亀倉から依頼された彼の新作ポスターを受け取って帰国した。その年の10月に筆者は金沢大学教育学部へ転任することになる。

1990年1月8日～27日、東京・銀座にあるクリエイションギャラリーG8で『ミエチスワフ・グロフスキ展』が開催され、その会期中の23日の午後6時30分から、亀倉と筆者が対談することになった。最初は、ポーランドポスターを中心とした東欧ポスターについての講演依頼であったが、それを断ったら亀倉と対談ということになり引き受けた。筆者は、亀倉の前で、大変、緊張していて、十分な話が出きず、亀倉に迷惑をかける結果に終わってしまったことを、今でも後悔している。しかし、これを機会に今まで以上に、ポーランドポスターの研究に打ち込むことを決心する。そして、ポーランドを訪れ研究調査して帰国後、亀倉デザイン研究室を訪ね、ポーランドポスター界の現状について報告するようになった。1991年にワルシャワのヴィラヌフ・ポスター美術館を訪ねた時、当時、館長であったヤニナ・フィヤウコフスカ女史から「今、ポーランドが経済的に困っていることはご存知でしょう。その影響でワルシャワ国際ポスタービエンナーレの運営が困っています。日本の協力を得られませんか。日本の誰に相談をすれば宜しいですか。」と尋ねられたので「日本グラフィックデザイナー協会会長、亀倉雄策氏が良いと思います。」と即座に答えたら、貴方からも協力をお願いして欲しい、と頼まれることになった。協力の具体的な内容を聞くと「ビエンナーレのカatalogの印刷を日本でお願いしたい。」ということだったので、その旨を亀倉に伝えると「経済的に困っているなら、ビエンナーレを続けなくても。」と一蹴されたが、数日後、亀倉は凸版印刷本社まで出向いて協力を依頼し、その約束を取りつけた。しかし、1992年開催予定のビエンナーレは中止になり、その話は流れた。その後、亀倉はその件で筆者にグチを言ったこともなければ、凸版の協力を得て

いたことも言わなかった。

1989年から5年間、亀倉は『クリエイション』という雑誌を年4回、つまり季刊発行、20号で完結を前提に、自分の意図するデザインとアートの雑誌発行に精力を注いでいる。その中で、筆者は、ポーランドのデザイナー、ヤン・ムウォドゼニェツ、ヴァルデマル・シュヴェイジ、ヴィクトル・サドフスキ、ヴィエスワフ・ロソハを執筆、紹介させていただいた。ある時、時間が間に合わず、FAXで原稿を送ったところ、30分も立たないうちに亀倉から電話で「今回の文章は平凡だ。作者の経歴紹介ではなく、松浦君の言葉で書いて欲しいんだ。」という手厳しい指摘を受け、批評の基本を教えられたことが、今でも記憶に鮮やかに残っている。

1994年6月3日、ワルシャワ美術アカデミーの学長棟で、亀倉雄策のワルシャワ美術アカデミー名誉博士号の盛大な授与式が挙行された。筆者は、その3日前からワルシャワに滞在していて、第1回ワルシャワ国際ポスター学会議に出席したり、ポーランドのデザイナー、アーティスト達に会ったりして、その日を待っていた。式典の当日は、亀倉を出迎えるために30分前から会場の玄関で待機していた。美術アカデミーのヴィチョレック教授が亀倉をエスコートするように校門から入ってきた。会場の玄関前で挨拶をして、記念写真を撮った。式典では、ポーランドの巨匠・ヘンリク・トマシェフスキの後に席に座って、写真撮影したり、それを眺めていた。亀倉は式典では緊張していたが、式典後、退席する時の笑顔は、美しかった。亀倉にとって生涯忘れることのない最良の一日であったように思った。その日の夜は、亀倉は疲れていたものでホテルですぐ眠ったようだが、次の日、ワルシャワ国際ポスタービエンナーレのオープニングセレモニー後、秋山孝、矢萩喜徳郎と通訳をまじえて、一緒に夕食をとった。その時、亀倉は上機嫌で、楽しい会食となった。帰国後、彼から鉛筆で書かれた礼状をいただいた。「ワルシャワでは いろいろと ありがとうございま

した。先日は ごていねいにあの時の写真を送って下さって本当にありがとうございます。ワルシャワのインフレに驚きましたね。二百五十万円のめしも面白かったですね。」実直な人柄が伝わる文面に感動した。

1995年10月8日、小松市のシンボルマークを作成した縁で、小松市のある寺で亀倉雄策のトークショーが開催された。前日、東京へ研究調査に出かけていたが、予定を繰り上げ小松空港から会場へ駆けつけた。どうして小松市でトークショーを開かれるのか、疑問に思っていたので会場にいた亀倉デザイン研究室のスタッフに聞いてみた。「小松市のシンボルマークを作成したからです。」と明快な答が返ってきたが、まだ、納得できなかったので、亀倉自身に聞こうと思って、彼が待機している部屋へ伺ったが、小松市長も同席していたので、聞けなかった。彼の話術は明快でテンポが早く、時にはユーモアもまじえ、聴く人々を引きつけインパクトを与えるが、そのインパクトが人によっては、不快感として映る場合がある。毒舌にちかい、痛烈な批判的な言葉は、初めて彼の話聴く人にとっては、驚きと、その言葉を誤解として受けとられる場合が多いと思う。だから、どうして小松市のトークショーに参加されたのか、不思議に思っていた。

トークショーの第1部では、終始、筆者に語りかけるように話されていたので、同席していた学生から「亀倉先生は、どうして松浦先生に話しかけるように、語っておられたのですか？」という質問に困った。彼の言葉をどこまで読みとれるか、読みとる人がこの会場に何人ぐらいいるだろうか、と考えながら聴いていたので、予想もしない質問に困った。「亀倉先生は、特に私に教えようと思う気持が強かったからでは」と答えることしかできなかった。

1996年8月6日～9月21日、東京国立近代美術館フィルムセンター展示室で、亀倉の個展・『亀倉雄策のポスター〈時代から時代へ・1953年～1996年の軌跡〉』展が開催された。彼の代表

作のポスターを一堂に集めて見るのは始めてなので、8月5日の特別招待者日は胸がわくわくしていた。何が発見できるか、自分の鑑識眼が試される。それを考えると興奮して前夜はよく眠れなかった。

亀倉はオープニングの挨拶の中で「東京国立近代美術館で日本のポスター展が開かれますことは、全く初めてのことで、大袈裟に申せば実に歴史的出来事と申せましょう。」と、日本の美術館行政の遅れを批判するのを忘れていない。欧米の美術館ではポスターを現代芸術の一分野として、収集・展示・保存と研究体制を整えている。また、ポスター専用の美術館が、現在世界に20数館あるといわれている。日本のポスターは、欧米の美術館によって競って収集されている。いずれ日本のポスター研究のために、浮世絵と同じように欧米の美術館まで足を運ばなくてはならない日が来るだろう。いや、もうそこまで来ているといえる。日本の文化行政に、亀倉は今まで苦言を何回か呈している。

1997年2月11日、名古屋・国際デザインセンターで開催された『亀倉雄策のグラフィックデザイン』展（2月11日～2月23日）のオープニング時のトークショーとパーティーでお会いしたのが最後となった。トークショーの前に筆者に向って「おっ、ポスター美術館館長、遠くから来てくれてありがとう。」とお礼を言われ、パーティー会場でも、お礼を言われた。前日10日は、大阪のサントリーミュージアム・天保山で『プッシュピンと4人のデザイナー』展の特別招待者日であった。出品者のポール・デイヴィス、シーモア・クワスト、ジェームズ・マクミランが来日すると聞いていたので、出かけた。ポール・デイヴィスとは親しかったので、旧交を暖めるつもりで出席した。パーティーの席上で、ポール・デイヴィスに「明日、亀倉雄策先生の個展のオープニングパーティーがあるのを知っていますか。」と尋ねたところ、知らないと答えたので「誰か、代表で是非出席して欲しい」と言うと、シーモア・クワストに相談してくれ

た。即答はなかったが、ポール・デヴィスやシーモア・クワストが駆けつけてくれることを確信して帰った。遅れて来たが、やはり、シーモア・クワストと彼のスタッフが、パーティー会場に顔を出した。筆者は拍手をして彼らを迎えた。亀倉は、一瞬、驚いた様子だったが、シーモア・クワストとは旧知なので、握手を交わすと笑顔にもどった。思いがけない演出に会場が盛り上がったので、うれしかった。この笑顔が最後となった。

3. 亀倉雄策のポスターについて

亀倉雄策は、1915年（大正4年）4月6日、新潟県西蒲原郡吉田町に生まれたが、大正の大恐慌によって、家族と一緒に東京の北多摩郡武蔵野市字境へ移住している。吉田町の田園地帯の風景と武蔵野の雑木林が、彼の原風景として心の中に生き続ける。彼は出版社のインタビューの中で「少年期の体験がいまにかかわっていると思いますか？」という質問に「私の少年期の幼い思索が未だ私の思想の底に生き続けています。」⁽¹⁾と答えている。

彼が中学生のころ、カッサンドルの作品、パリの百貨店・ギャリ・ラファイエットのポスターの小さな図版を見て「あっ、これだ！」と思って、グラフィックデザインの道に進む決心をしたと、亀倉自身から何回か聞いている。カッサンドルとの出会いが、彼の人生を変えたといっって良いだろう。彼のデザイン室に、カッサンドルのポスターが数点、飾られている。筆者は、『LMS, ベスト・ウェイ』（1928年）、『世界チャンピオン』（1930年）、『ヴェネチア』（1951年）のポスターを確認している。カッサンドルは、アール・デコ期を代表するデザイナーで、1901年1月24日、ウクライナに生まれている。彼は自分のポスターについて、次のように述べている。「ある人々は私のポスターをキュビズム風であると言っている。私の方法が本質的には幾何学的で、建築的な性格をもつという意味で

ならば当たっている。他のどのような芸術よりも私が好む建築は、歪んだ特異性を忌避すべきであると私に示唆し、また、建築物の広大な表面への私の愛着を呼びさましてくれた。その広大な表面は人を寄せつけないむきだしの姿のゆえに、巨大な広告用フレスコ画でおおわれる必要がある。」「私は常に、色彩よりもフォルムに敏感である。事物のディテールよりもその構成に、パスカルの言葉を借りれば、繊細の精神よりも幾何学的精神に、私は鋭敏に反応する。画家としては、そのことが私に不利な条件となるかもしれない。しかし、ポスター作家としては、自分の資質の傾向に不思議と気楽に構えていられる。その理由としては、街路に貼られる定めをもつポスターは、建築物の量感と一体となり、次第に広がりゆく建物の壁面を満たし、フェンスや家々だけでなく、石造の建造物や広大な区域にさえも生気を与えねばならないからだ。」⁽²⁾ 亀倉がこの文章を意識していたか否かはわからないが、伝統的な絵画的ポスターよりデザインされた幾何学的ポスターに関心を示し、影響を受けることになる。

彼の最初のデザインの仕事は19歳の時で、サン＝テグジュペリ著『夜間飛行』（堀口大学訳・第一書房刊）の表紙デザインである。中学卒業後、共同広告事務所に入るが、1年ぐらいでやめ、独学でデザインの研究を進めている。1935年に川喜田煉七郎が主宰する新建築工芸学院に入学し、バウハウス・システムによる構成理論、方法論等を学んだ。カッサンドルとバウハウスによって、彼のデザイン思考及びデザイン・スタイルの方向は決定したといえよう。1938年には土門拳の紹介で、『日本工房』に入社している。

日本工房は、報道写真家の名取洋之助らによって設立された。1928年18歳でミュンヘン美術工芸学校に留学していた名取洋之助は、1932年7月、ドイツの最大の新聞社のひとつであったウルシュタイン社の極東特派員として帰国した。しかし、ヒトラー内閣によって、ドイツの新聞社で外国人が働くことが禁止され、クビに

なる。名取は、ドイツで学んだ報道写真の方法論を日本の社会に定着することに情熱を傾けはじめ、名取の理念に共鳴した木村伊兵衛、伊奈信男、原弘、岡田桑三らは、1933年に『日本工房』を設立し、報道写真の啓蒙に務める。第一次『日本工房』は、2つの写真展を開催したあと、内部分裂して解散する。第二次『日本工房』（のち国際報道工芸株式会社に社名変更）はすぐ再建され、鐘紡社長・津田信吾の出資によって実現した海外向け宣伝雑誌『NIPPON』（1934～44）の創刊が活力となって、写真家に名取、渡辺義雄、堀野正雄、デザイナーに山名文夫、河野鷹思といった若手俊英をそろえ、印刷も共同印刷の全面協力を得て、戦前のグラフィックデザインに新しい一ページを切り開く誌面が、次々に生み出されている。1938年に入社した亀倉は、名取から信頼され、20代半で『NIPPON』のアートディレクターを務め、また、タイ国向けのグラフ雑誌『カウパーク』の編集長として活躍している。この日本工房でのディレクションが、亀倉のデザインの基礎を形成することになり、これをベースに戦後、彼の才能が開花することになる。

戦後の混乱した社会の中で、欧米の自由な芸術文化運動の刺激を受けて、グラフィックデザイン界にも新しい動きが生まれた。そのひとつが日本宣伝美術会（日宣美）の設立である。1950年から1951年にかけて、亀倉は日宣美結成に努力し、その中心的役割を果たしている。1950年、東京在住のデザイナーが集まって、12月10日に第1回の『広告作家懇話会』がもたれた。この会で意見や討論を重ね「内外の情勢と共に、商業美術よりももっと範囲を広げ宣伝美術という社会的な責任の上になつた仕事として、生活擁護の問題や社会的文化的意味の団体として創立する。」⁽³⁾ために全国的な組織づくりが必要になり、山名文夫、新井静一郎、河野鷹思、亀倉雄策、原弘、今泉武治、高橋錦吉の7名が、正式設立までの世話人会を構成した。1951年（昭和26年）6月8日八重洲口国際文化振興会におい

て、日本宣伝美術会（Japan Advertising Artist Club略称JAAC）が発足し、創立直後第1回展を会員の作品展として、5月銀座松坂屋で開催された。3回展からは公募も行なわれるようになり、実力主義による選抜方法を取ったため非常に注目され、質・量と共に日本を代表する展覧会となり、1970年日宣美が解散するまでに数多くの優秀な若手デザイナーを輩出した。1952年には東京アートディレクターズクラブが設立され、この2つの団体が日本のグラフィックデザイン界をリードし、日本経済発展に貢献していくのである。

亀倉のポスターは、自選によると1953年の作品から始まるが、勿論、それ以前にもポスターを制作しており、彼の仕事場で7～8点確認している。1953年には中央公論社画廊および鎌倉近代美術館で『亀倉雄策グラフィック・デザイン展』が開催されている。近代美術館に出品された作品は、案内状、レッテル（ラベル）、本、雑誌の表紙デザイン、カバーデザイン、扉デザイン、パンフレット、マーク、ポスター、包装紙、そしてコラージュ、線描きによる習作である。当時商業美術という言葉が一般的であったが、亀倉は「グラフィック・デザイン」という言葉にこだわり、彼のデザイン思考を明確に表わしていたといえる。滝口修造はそのカタログの中に「亀倉雄策のデザインの立場は、まず近代的な視覚言語としての、ユニバーサルなデザイン原則を出発点としていることである。日本のような産業的ないしは社会的な条件のもとでは困難なことであるが、彼はこの点では多くの先輩や同僚たちのあいだで鮮やかな一線を示してきた少数の一人だといえる。」「最近の仕事はあらゆる範囲にわたって創意がたくましく繰りひろげられている。空間の力学、色彩のマジック、形態の機智といったデザインの要素が独自の個性ですみずみにまで生きている。そしてモチーフは物理学の表象から原始芸術にまで及んでいるのである。デザイナーの幻想は熱帯から寒帯にまで飛んで、現実の正確な地

点に着陸しなければならない。」と、新しい時代の美学＝視覚言語における亀倉の挑戦に期待をこめて書いている。亀倉にとってこの個展は新しいスタートであり、それを社会に宣言するためでもあった。1953年の『ミリオンテックス』のポスターについて、デザイナーの田中一光は「それまでのテキスタイルやアパレルのポスターは、ほとんど女優かモデルの写真で占められ、いわゆる「美人ニコリ」でなければ承知しなかった時代である。その中で布地とシャトルの構成だけでみせるその力強い表現に驚いた。」⁽⁴⁾と高く評価している。そして、1950年代の代表的なポスターとして、1954年の『ニコン』ポスターをはじめとする日本光学の一連の作品があげられるが、その中でも1954年の『ニコン』（図1）、1957年の『ニコンSP』（図2）、1960年の『ニコールレンズ』（図3）の3点が、特に素晴らしい作品といえる。図1はカメラのレンズと人間の眼を抽象化して構成している。幾何学的形態は完全な抽象表現ではないが、黒、

グレイ、白、ブルーの配色によってイメージの拡がりを感じさせる。全体のレイアウトからスイスの『国際タイポグラフィック様式』の影響を連想させるが、行は右端に揃えられている。

（国際タイポグラフィック様式は行の左端が揃えられる。）文字は英字でサンセリフ書体を使用し、当時としてはセンセーショナルな表現であったといえる。図2は商品名のSPの文字だけで構成されている。文字だけで構成する場合、デザイナーの力量が問われる。配色も斬新で、構成されたSPの文字は、それぞれ表情を持ちながらバランスを保っている。今日見ても古さを感じさせない、新しさを感じさせるポスターである。図3は直線による構成で、レンズと光の関係を抽象的に捉え、レンズのイメージをうまく表現している。黒地にレンズを透過した光が浮かび上がっている。抽象化という行為が、いかにイメージを豊かにすることだということを実証して見せている。この3点のポスターは、亀倉の全作品の中で幾何学的にデザインされ

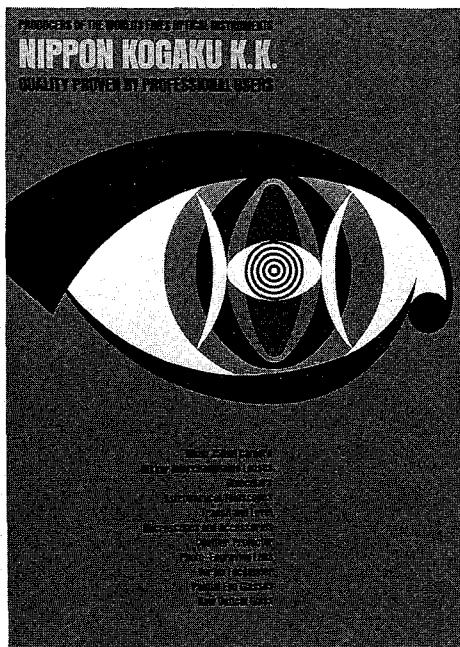


図1. ニコン 1954年

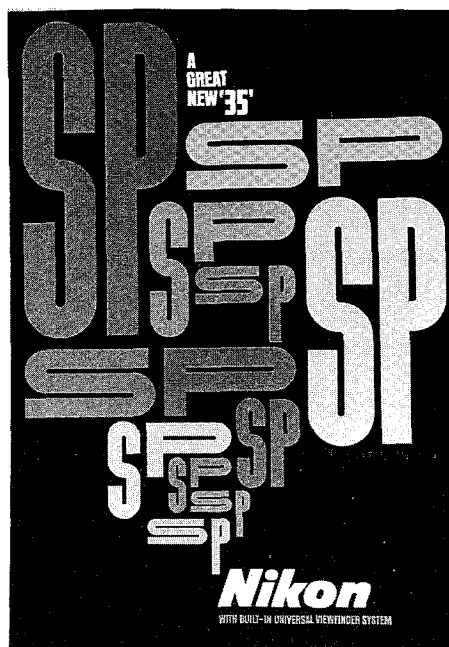


図2. ニコンSP 1957年

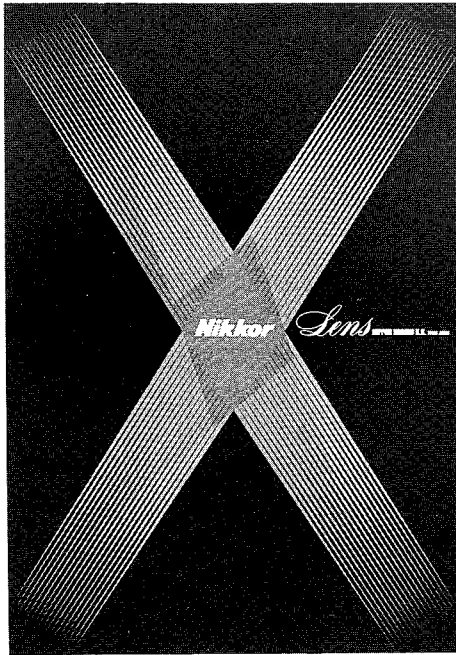


図3. ニッコールレンズ 1960年

た、構成主義的ポスターを代表する作品で、視覚伝達デザイン（グラフィックデザイン）の本質的な要素にまで絞りこんで表現されているといえる。

亀倉の名を世界に広めた作品は、1961年から1964年にかけて制作された東京オリンピックのポスターである。1961年の『東京オリンピック 1961』（図4）は、東京オリンピックの単純で明快なシンボルマークがポスターになっている。世界でも珍しいポスターで、白地に日の丸ではなく太陽が鮮やかな赤で、五輪マークと文字は金色で表現されている。このポスターは1966年の第1回ワルシャワ国際ポスタービエンナーレで、芸術特別賞を受賞している。1962年の『東京オリンピック 1962』（図5）、1963年の『東京オリンピック 1963』（図6）は、写真を効果的に用いたポスターとして、亀倉の代表作のひとつに数えられる。図5は陸上競技の短距離走のスタートダッシュを横から瞬間に捉え、図6はダイナミックなバタフライ泳者を真正面から

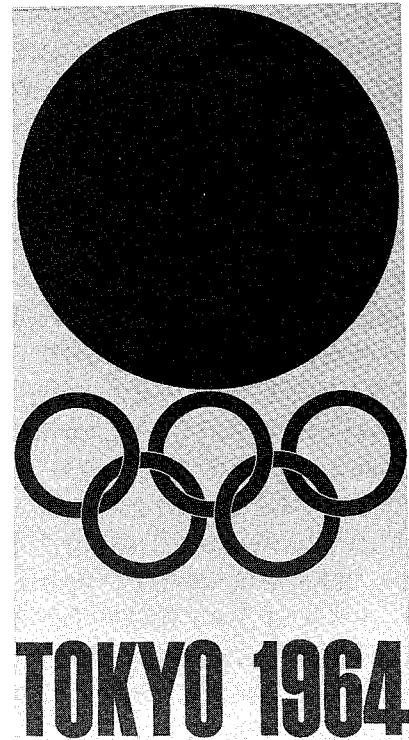


図4. 東京オリンピック 1961年

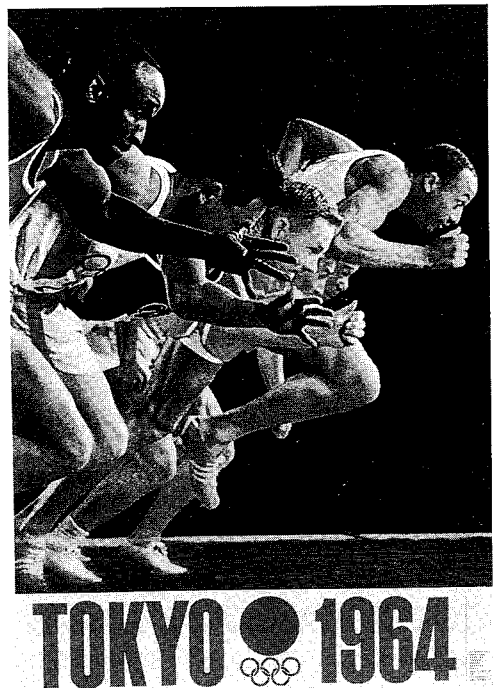


図5. 東京オリンピック 1962年

捉えている。競技者の瞬間的な動作を静止画面に定着させ、写真がもつ表現上の特色をうまく生かしている。これは日本工房での経験が生かされ、その後スキーポスターにも写真を効果的に用いている。その中でも1968年の『苗場スキー場』（図7）は上空から3人のスキーヤーをロングに撮らえ、スピードと爽快感、そしてスキーの楽しさを視覚的にうまく表現されている。そして1969年、1970年の札幌オリンピックのポスターへ繋がる。1969年のポスター（図8）は0.1秒のスピードを競う滑降競技の一瞬を横から静止画面に捉えることによって、スピード感を表現し、画面構成も明快で力強い。1970年のポスター（図9）はフィギアスケートを真上から撮影したもので、選手の動作と滑ったあとの線の軌跡が、面白い効果を生み、画面に変化を与えている。

幾何学的なデザインによるポスターは、ニコンの一連のポスターから東京オリンピックの1号ポスター（図4）を経て1967年の『EXPO'70』

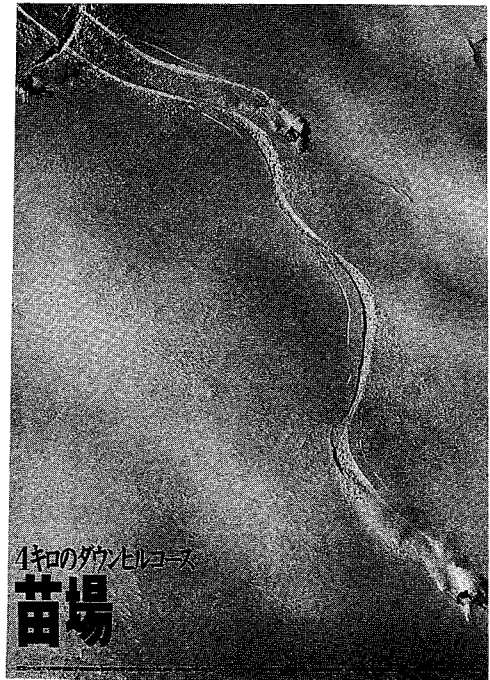


図7. 苗場スキー場 1968年



図6. 東京オリンピック 1963年

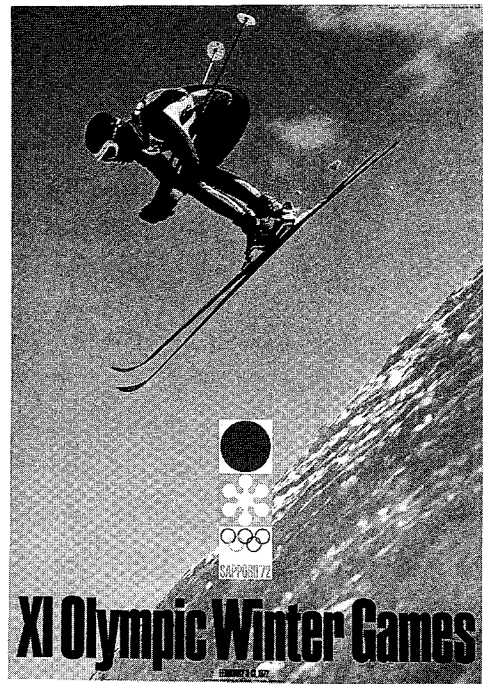


図8. 札幌オリンピック 1969年

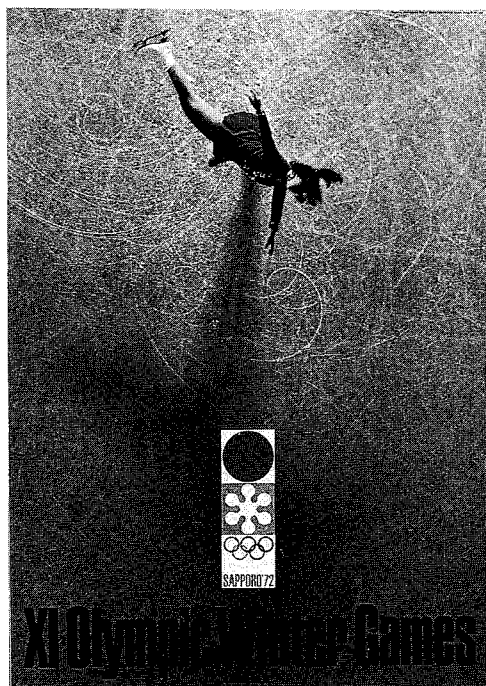


図9. 札幌オリンピック 1970年

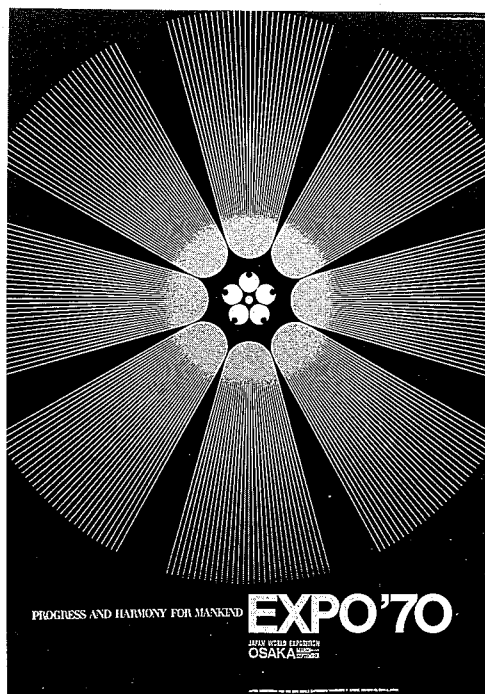


図10. EXPO'70 1967年

(図10), 1973年の『ICSID'73 KYOTO』(図11)へ繋がる。図10はシンボルマークを中心に配置し、黒地に金色の線が周囲に広がっているが、それは世界へ発信する万国博の姿と、八方から世界の人々が集まって輪=和をつくる万国博の姿を表現している。図11もシンボルマークを中心に配置し、世界インダストリアル会議に世界のデザイナーが京都に集まり、その成果が世界に広がっていく期待を象徴的に表現している。この2つのポスターは、ニコンポスターと比較すると、亀倉の個性が強い造形であり、諸外国の影響は見られない。しかもシンボルマークを中心に配置しているためか、日本の造形を強く感じさせる。

亀倉のポスターは、幾何学的なデザインによるものと、写真を効果的に用いたものが多いが、その範疇に入らないポスターの代表的なものは、1983年の『Hiroshima Appeals』(図12)である。これは発表の前に、1983年6月のある会合で亀倉の立ち合いのもとで校正を見ることが

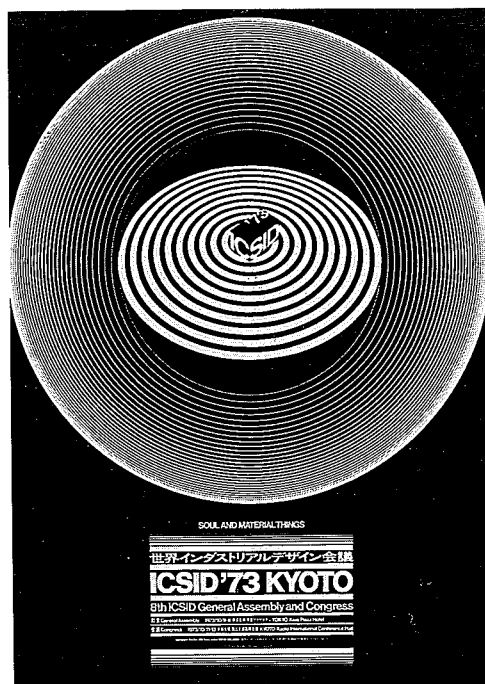


図11. ICSID'73 KYOTO 1973年

出来た。粟津潔が「これは『原子エネルギーを平和産業に！』（図13）以来の傑作だ。」と指摘したことを覚えている。筆者も平和ポスターとして、蝶々が燃え落ちていくイラストレーションには驚いた。亀倉の豊かな感性、豊かな発想力には感心させられた。

亀倉は「ポスターとトレードマークはグラフィックデザインの原点である。ポスターを花に例えればトレードマークは根である。」「花であるポスターは華やかで、いろいろな物語をかたってくれる。しかも明るくて、甘くて、劇的で、ロマンチックで、朝であったり、夕暮れだったりする。その上デザイナーが自分を羽ばたかせて空想の世界に浮遊することも出来る。だからポスターをつくることは楽しい。」⁽⁶⁾と述べているように、ポスターに並々な情熱、思いを持ち続けている。

フィリップ・B・メグズは「亀倉の作品の特徴は、技術的修練、印刷技術の完全な把握、そして視覚的要素の注意深い構成にある。1964

年の東京オリンピックで世界中の注目が日本に集まったとき、亀倉が制作したロゴとポスターは国際的な喝采を浴び、日本は創造的なデザイン活動のひとつの中心となった。亀倉の作品は著しくモダンなものだが、ときとして日本美術の詩的な伝統を想起させる。彼の構成主義的幾何学の象徴的な簡潔さは、実は驚くべき複雑さによって生成されており、それでもなお、すべての部分はひとつの表現をもった全体へと統合されている。」⁽⁶⁾と的確に評論している。

メグズが指摘しているように、亀倉の作品には日本の伝統的な形態と欧米のモダンな形態が同居し、それが止揚されて亀倉独自の造形へ発展していったといえる。明快で力強い形態と構成は日本とか欧米とか個別的なものではなく、視覚言語として国際的に通用することを実証したのである。



図12. Hiroshima Appeals 1983年

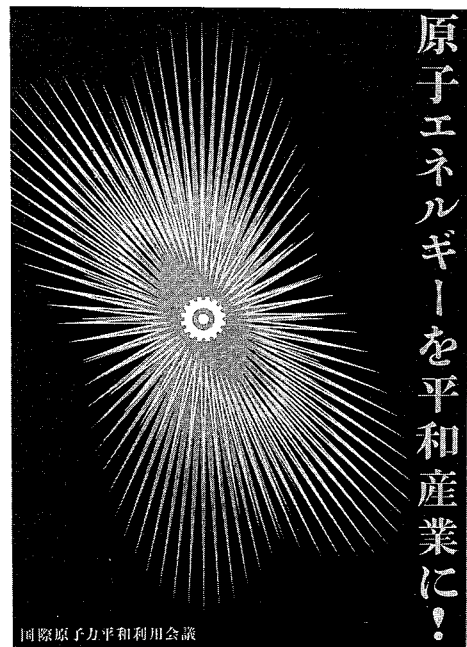


図13. 原子エネルギーを平和産業に！ 1956年

4. おわりに

亀倉は戦後、1950年以降の日本のグラフィックデザイン界を先頭に立ってリードしてきた。デザイナーとして50数年、死ぬまで現役だった。彼はクライアントと対等でなければ仕事をしない。つまり、クライアントにぺこぺこ頭を下げないという信念を持って仕事をしていた。そしてポスターに取り上げる内容が幅広く、化粧品からオリンピックまで取り上げている。化粧品メーカーはノエビアで、彼がアート・ディレクターとして制作したポスターや商業フィルムによって、ノエビア化粧品は売り上げを以前より10倍伸ばしたといわれている。

彼は講演会やトークショーで「デザインは文化だ！」と常に言い続けている。これ程デザインに自己主張、信念をもったデザイナーはいない。彼の死は、今日までのグラフィックデザイン界における個人が活躍するスター作家の時代の終焉を象徴している。

彼のデザイン・スタイルからいうと構成主義といえるが、彼が求めていたのは、新しい生活空間と、それに照応した生活形態と視覚伝達の様式を創造することではなかったかと思う。

註釈

註1) アメリカの故ポール・ランド、ポーランドのヘンリク・トマシェフスキと亀倉雄策の3人を指す言葉である。

引用文献

- (1) 『作品集 亀倉雄策』 1971年 美術出版社 P188

- (2) アンリ・ムーロン著『カッサンドル』 1991年 オールファッションアート研究所 P17
 (3) 板橋義夫：日宣美創立前後 『日本デザイン小史』 1970年 ダヴィッド社 P283
 (4) 田中一光：亀倉雄策というデザイン史 『亀倉雄策のグラフィックデザイン』 1997年 国際デザインセンター
 (5) 亀倉雄策：根と花 『4-G. D』 1987年 読売新聞社 P12
 (6) フィリップ・B・メッグズ著『グラフィック・デザイン全史』 1996年 淡交社 P478

参考文献

1. 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 1970
2. 白石和己：亀倉雄策のポスター 『亀倉雄策のポスター』 1996
3. フィリップ・B・メッグズ：グラフィック・デザイン全史 淡交社 1996
4. 『作品集 亀倉雄策』 美術出版社 1971
5. 『勝見勝著作集4 作家論』 講談社 1986
6. 『名取洋之助と『NIPPON』』 ポートフォリオ15号 誠文堂新光社 1987
7. 『日本工房と青春時代—亀倉雄策』 ポートフォリオ22号 誠文堂新光社 1988
8. 『亀倉雄策の直言飛行』 六耀社 1991
9. 『亀倉雄策誌上ポスター展』 広告批評1月号 1997

図の出典

- 図1. ~図13. 『亀倉雄策のポスター』 東京国立近代美術館 1996