

1960年代初頭における横尾忠則ポスター作品の変化に関する研究

和田七洋*

(2016年10月25日 受理)

A Study of Changes in YOKOO Tadanori's Posters in early 1960s

WADA Nanahiro

要約

横尾忠則は現在に至るまで幾度もスタイルを変えてきたことで有名である。そのような横尾の変化の原点が1960年代初頭にあるとみなし、本稿では当時のポスターを中心にどのような変化があったかを明確にすることを目的としている。

戦後間もなくの日本ではモダニズムデザインが主流であったが、スタイルを持たない国際様式であるそれに反動する形でデザイナー達は作品に個性的表現を持ち込み脱モダニズムを図った。横尾もその例にもれず、独自のスタイルの確立をめざした。横尾が最初に獲得したスタイルは市松模様によるもので、その後それを放棄し土着的モチーフを用いたものに変化した。

本稿において、それぞれの変化、すなわちモダニズムから脱モダニズム、脱モダニズムのなかでも市松模様から土着的モチーフ、といったものの背景にどのような思惑があったかを作品及び資料分析を通して行うものである。この時期の研究を行うことは1965年の「ペルソナ」展における横尾作品の意義を知る上で大変重要であると考えられる。

キーワード：

グラフィックデザイン、横尾忠則、ポスター、ペルソナ、市松模様、土着的イメージ

* 鹿児島大学教育学部 准教授

1. はじめに

横尾忠則(1936-)は現在に至るまでスタイルを幾度となく変えてきた作家として有名である。元々はグラフィックデザイナーとしてキャリアをスタートし1980年代に画家宣言を行い画家となったという点において、スタイルのみならず立場そのものまでも変えているのであるが、グラフィックデザイナーとしても画家としてもそのスタイルは時代とともに常に変化をしている。そういった横尾の変化は50年代後期から60年代初頭におけるスタイルの変化が最初と見ることができるだろう。本稿ではこの時期に横尾のスタイルがどのように変化していったのかを当時の作品と資料をもとに分析を行うものである。この時期の変化を研究することは、65年に行われた日本グラフィックデザイン史における一つの事件と称される「ペルソナ」展にて脚光を浴びた横尾のポスター作品がどのような経緯で形成されたかを知る上で重要であると考えられる。

戦後まもなくのデザイン界において主流であったのは、戦前から続いていたモダニズムデザインの系統であった。厳密なモダニズムデザインの定義とは、研究者の間においても意見が割れ、大変に難しいところなのだが、概ね作家の個性や地域性などを廃したシンプルな国際様式によるデザインと見なすことができる。そういった性格のモダニズムデザインに横尾は憧れ、神戸新聞社にて洗練されているが無個性のモダニズムデザインを行っていた。しかし国際様式のデザインというものはアルファベットを使用する欧米圏における活用が前提で日本のように日本語という特異な言語をもつ文化とは相性が悪かったということ、また、無個性化に対する反動といった世界的風潮の流れから、戦後の日本において脱モダニズムの風潮が加速すると、横尾はそれを追従するように自身の独自のスタイルを生み出す必要性に駆られるようになったのがこの本稿で取り扱うこの時期である。

2. 日本デザインセンターと市松模様

当時の日本のグラフィックデザイン界は急速に集団化されていた。51年に日本初の広告専門会社としてライト・パブリシティが設立され、また同年グラフィックデザインの職能団体である日本宣伝美術協会(以下日宣美)が設立された。少し時期を経て、当時日本で有名であったデザイナー達を招集した日本デザインセンターが59年に発足された。これは戦後の経済発展に沿う形で企業が潤沢に広告費を充てたことと、企業内での広告活動が限界に達したことによって、より高度な広告専門業者の存在が不可欠になったことによるだろう。

日本デザインセンター発足の噂を耳にした横尾はどうしてもこの会社に入りたいという気持ちになったという。当時関西にてモダニズム調のデザインを手掛けていた横尾はデザイナーとして今一つ芽が出なかった事、同じく関西で既に頭角を現し有名になっていた田中一光(1930-2002)が日本デザインセンターのメンバーとして選ばれていた事、などがその理由であろう。59年に神戸新聞を退職し、その後ナショナル宣伝研究所に勤めていた横尾はそれを退職し、田中一光に懇願しなんとか日本デザインセンターに入社する。

念願を叶えた横尾であったが、ここでの仕事は順風満帆に開始された訳ではない。センターにおける給与や、肩書きに対しての不満があった。他の日宣美会員がチーフとして扱われるなか、横尾は肩書きもなかった。横尾の初任給2万5千円であったのに対し、チーフ・クラスは8万円で破格の低さだったと語っている。そして極めつけは、入社一週間後に利き手の拇指を骨折したことである。このことは入社の実任者であった田中を大いに悩ませたようである。田中の手前、会社を休むことはなかったが制作に影響を与えたようで、筆が持てないので筆を口にくわえて女の顔をかいたと語っている。このように横尾は念願がかなったとはいえ不満を残した結果となりそれがデザイン界における自分の評価となったと感じた半面、新たな制作欲求となったのではないだろうか。また最先端のデザインを扱う日本デザインセンターでの勤務は横尾にモダニズムデザインの終焉を予感させ、自らも確固たるスタイルを獲得しモダニズムから脱却する必要性を感じたと思われる。

62年はモダニズムから脱却するきっかけとなる自分のスタイルが見つかった年としている。そのスタイルとは小さな四角による市松模様をあしらった画風である。この市松模様を用いて描かれた京都労音のポスター『東京コラリアーズクール・プティ』（図1）が東京アート・ディレクターズ・クラブにて銅賞を受賞し、大きな自信に繋がった。

この市松文様は、指を怪我した後遺症で上手く動かせなかった横尾がやむをえず単純化された線を描きその間を白と黒で埋めたことが発端であったと梶祐輔（1931-2009）は語っている。¹横尾はこの時期の作品で様々な形で市松模様を用いている。以下に挙げるものがその使用例である。

①市松模様による線（図1）

市松模様によって線を描くことにより、線の中に白色の空気のようなものが入り、太さの割に軽やかなイメージを与えることに成功している。

②市松模様による面（図2）

正確に一つ飛ばしの市松模様を描くことによって、そのものがチェッカー柄の幾何的で重厚感のある平面として現している。

③市松模様によるグラデーション（図3）

塗りの矩形の出現頻度を変えることによって不思議な雰囲気醸し出すグラデーションを表現している。

このように非常に便利に用いられている。そして、同時期に同じ画風でイラストレーションを描いた者があまり見当たらないという点で横尾曰く彼の専売特許となったのだろう。それまでモダニズムの制作で培った基礎的なデザイン力に市松模様というスタイルが加わりモダニズムの枠組みを超えたものである。ただし、これらの作品は、たんに偶発的に生まれた市松模様を用いたという共通点だけであり、モチーフの選択までを含めてもどこか思想に欠けた表面的な個性とも言える。

1 横尾忠則『横尾忠則グラフィック大全』（俳論談社 1989）43頁



3. 京都労音ポスター『東京コラリアーズスクール・プティ』分析

田中の紹介で毎月作ることになった京都労音のポスターの一つで東京 ADC にて銅賞を獲得した作品である。横尾はこの作品に先駆けて大和証券の DM にて同じコンテストで銀賞を受賞しているのだが、それは他のデザイナーとの共同制作であるためか、横尾自らが筆者となった彼の作品の殆どを網羅する「横尾忠則グラフィック大全」からも外されている。

このコンサートは若者の歌と題されており、日本、中国、朝鮮、ロシアの歌が演目に入っていることから察するに、地上にいる全ての若者の象徴としての木とそれを月が見守っているというのが意図ではないだろうか。

本作品は市松文様を用いて描かれており、上部の女の顔の輪郭とそれを包むような波打つ線、下部のモミの木のような木の幹やその背後の山のようにも見える影に対してその文様を見ることが出来る。市松模様の線を用いることで、イラストレーションに軽快なリズムと素朴な印象を同時に与え、描いたモチーフが感じさせる童話的なイメージを強調している。

構図は大胆で概ね左右対称の安定したものとしながらも、地上の山と木を画面下の端までいっ

ばいに描き、上部の月は画面上部のぎりぎりのラインで納めている。地上の山がフラットな黒色で強く扱われることによって、その上に抜けるような気持のよい空間を作り、また月の周りを纏わりつく風のようなラインは同様の黒を用いながらも、数か所白を配置したことによって、地の重さと天の軽さの対比を表現することに成功している。そしてこれだけ多くの黒を使用しながらも重い印象を与えないのは市松模様の線のおかげだろう。

一方文字は彩度の高い赤とそれに近いピンクで描かれており、イラストレーションの黒色との相性が心地よい。使い方を間違えると下品にも感じられる赤やピンクだが、ここではモノクロームのイラストレーションに対するアクセントとなっており嫌味がなくしかも可読性を維持している。そのようなところにデザイナーとしての横尾のセンスや実力を感じることができる。

本作品が東京 ADC に提出された時に、実は落選していたという。というのも、当時の ADC の傾向として広告色の強いものが選ばれる傾向にあり、この作品はあまりに童話的すぎると捉えられたようだ。しかし審査員を務めた亀倉雄作（1915-1997）はこの作品に対し新鮮な感触を覚え、メルヘン調ではあるがどこか捨てがたい魅力があって、なんとか入賞させるために他の審査員を説得した²といういきさつがある。このように依然モダニズムデザインが主であった当時のモダンデザインの主流からはずれていてもなお人を魅了する作品であったといえるだろう。

コンテストや周りのデザイナーなどでもからも評価を得ることができたこれらの作品は、横尾の脱モダニズムのデザイナーとしての立場を示しており、卓越した技術が市松模様と融合し横尾独自のものとなったものである。しかし、市松模様は単に表面的で、後の横尾の作品に見られる思想というものが欠けた浅い作品とも言えるだろう。事実市松模様の時期は長く続かず、数年の後に放棄されるのはそういった理由によるだろう。

4. 市松模様の放棄、プッシュピン・スタジオ、独立

プロとして初めて評価された市松模様のスタイルであったが、64年にはすでに不満と疑問をいなくようになっていた。また日本デザインセンターの仕事においても、名前がでるのは上司のアート・ディレクターばかりで、熱意を失いつつあった。当時横尾が強い影響を受けた前衛芸術的思想もあり、広告デザインが主であった会社の仕事にも身が入らなかったのかもしれない。「多くの創造における快樂とは様式の追求でもあった。表現の追求とは、つまり表現の可能性の拡大でもあり、自由の欲求でもあった。様式の破壊はいつも快感を伴って起ってくる。自分にとって最も重要で執着しているものから自由になるほど気持ちのいいものはない。さしあたってぼくにとっては専売特許の市松模様をすてることだった。」³横尾にとっては、新しさの追求が至上のも

2 『横尾忠則 GRAPHIC 大全』40-41 頁

3 『横尾忠則自伝—「私」という物語—一九六四—一九八四』62 頁

ので、会社に席をおきながらそれを行うのは苦痛であり、足かせでしかなかったのであろう。前衛芸術に傾倒していた横尾は市松模様によって得た評価（評価が満足出来るほどものではなかった事も相まって）にも興味を失いモダンデザインへの熱意を失っていった。デザインとアートは本質に対し時に相反する性格をもつ場合がある。デザインは本質を隠蔽し表層を保ち、反対にアートはそれを露呈するといった具合である。前衛芸術に強い興味を持った横尾は後者の表現に強い関心を抱き、それを行うには会社組織では限界があったのだろう。

そのような理由から、先に退社していた亀倉や田中を追う形で日本デザインセンターを退職する。その後は、原田維夫(1939-)、宇野亜喜良(1934-)と共にスタジオ・イルフィルを立ち上げる。名称の「イルフ」は「ふるい」を逆から読んだもので、「新しさ」を意味する。スタジオ・イルフィルは当時横尾が強い関心を抱いていたアメリカのプッシュ・ピン・スタジオを模倣して結成されたもので、プッシュ・ピン・スタジオはイラストレーターが中心となってグラフィックデザインを行う集団であり、当時アメリカにおいても厳格なインターナショナル・スタイルが特徴のモダニズムが優勢であったなかで、コミックスやルネサンス絵画、ビクトリア朝文字などを使用した新しいイラストレイティブなデザインを展開した。横尾は自分の名前すらでない広告中心の会社ではなく、自分のスタイルを前面に押し出すイラストレーションを用いたグラフィックの理想的な形をプッシュ・ピン・スタジオに見たのだろう。アメリカのプッシュ・ピン・スタジオは特に前衛芸術とは関係は希薄である。しかしイラストレーターが主体となった个性的にグラフィックデザインを行うというプッシュ・ピン・スタジオのあり方を当時前衛芸術に関心を持っていた横尾が模倣したことによってその後の横尾の独自性が生まれることとなった。

会社を辞め、市松模様を捨てた横尾のデザインは、スタジオ・イルフィルという空間と前衛芸術の影響から一気に自由に更に大胆さを増していく。スタイルという作家性を得た時点でモダニズムのデザイナーではなくなっていた横尾だが、市松模様時代の横尾はモダニズム時代に培った厳密で美しいレイアウトに頼った制作を行っていた。しかし、単に市松模様の放棄をしたことに留まらず、それすらもこの時期を境に過激なものへと変わっていった。

デザインセンター勤務時からアルバイトとして行っていた京都労音と藤原歌劇団の一連の作品のを見るとその変化がよく分かる。

(月は制作月ではなく演奏会の月だが描かれた順番に間違いはないと思われる)

① 62年6月『東京コラリアーズ／クールプティ』(図1)

この時点では市松模様によって描かれており、美しいイラストレーションによる描画と繊細な文字が厳密にレイアウトされたデザインであった。

② 63年9月『ブッチーニ曲』(図4)



図4 横尾忠則
『ブッチーニ曲』1963

ここでは市松模様がなくなり、左右に翼をもつ女の頭部のみが描かれており、美しいがどこか不気味さを併せ持つイラストレーションが中央に控えめに描かれている。画面構成として冒険を試みているがどこか躊躇しているように感じられ、モダニズムは放棄されているとは言えモダンデザインの常識の範疇にあると考えられる。

③ 63年11月『外山雄三指揮 大阪フィル交響楽団イヨルク・デームス』(図5)

この作品では短足でキャラクター化されたベートーベンが画面の中央に、しかも原色の赤で大胆に描かれており、田中が度肝を抜かしたという代物である。派手な色彩とキャラクター化されたベートーベン市松模様が放棄した後の横尾が試行錯誤のなか奇をてらった派手な演出を目指したものと考えられる事ができるだろう。それまでの繊細さはここにおいて一切見ることが出来なくなった。

④ 63年12月『こうもり』(図6)

巨大なXの文字に変形した男が大胆に画面いっぱいに描かれたポスターで補色の赤と緑で描かれている。補色関係にある色彩はハレーションを起こすため、特異なケースを除いてはあまり使用しないというのが一般的である。そのような意味において洗練とは程遠く、おおよそモダニズム・ズムデザインでは絶対に行わないようなインパクトの強い構図と色彩で描かれて言え、上記のベートーベンを一層過激にしたデザインと見なすことができる。ちなみにこの作品は補色の組み合わせ以外に、白背景に黒のXというバージョンが存在する。色相環の正反対に位置する補色の組み合わせによるデザインと、白と黒という明度の正反対なものを連作として同時に作ったということに理屈っぽい意図を感じる。自身でもこの頃の労音のポスターが過激化していたと言っているが、色彩を対象のものを使用することで過激さを演出したようにも思えるが、やはりここでも表面的なものに留まっていると言えよう。

⑤ 64年1月『坂本スミ子 雪村いづみリサイタル』(図7)

『こうもり』が色彩と構図による実験であったとすると、この作品はイラストレーションによる実験と呼ぶことができるかもしれない。ここでは不気味ににんまり笑う、巨大な頭をした女性と



図5 横尾忠則
『外山雄三指揮 大阪フィル交響楽団イヨルク・デームス』1963



図6 横尾忠則
『こうもり』1963



図7 横尾忠則
『坂本スミ子 雪村いづみリサイタル』1964

青地の上で白く描かれた女性が繰り返し描かれるという異色のデザインが登場した。イメージの反復という行為はポップアートのそれを彷彿とさせる。

⑥ 64年12月『ペギー葉山 春日八郎艶歌を歌う』(図8)

横尾の記念碑的作品となる「町の図案化でもっとましなものを作る」と言われた作品である。横尾はその評価を最大の賛辞として受け取ったと述べている。この作品ではこれまでの過激路線を辿った横尾が行った様々な実験的要素を反映しつつ、更に演歌という世俗のモチーフを表すべく日本独自の土着的で俗世間的とされる背景と戦後日本に駐留したアメリカ軍を彷彿とさせる星条旗の星を用いたものになった。ここにおいて初めて単に表面的であった過激さ、またはポップアートの単なる表面的模倣とは違う、「隠したくなるような事実の暴露」という行為がなされ、それが前衛芸術の思想と合致したと言えるだろう（この時点で横尾がそれを意図したか、これをきっかけに意図するようになったかは判断が難しいところである）。



図8 横尾忠則
『ペギー葉山 春日八郎艶歌を歌う』1964

このように、表面的で大人しいスタイルに留まった市松模様を放棄した63年以降、デザインが急速に大胆かつ過激なものへと変わっていくのだが、それらは会社員としての束縛からの解放、ブッシュ・ピン・スタジオへの憧れ、モダニズムから得ることの出来なかった高い評価などが要因となっているといえる。そして幾つかの実験を経て、前衛芸術の思想を組み込んだ作品へと仕上がったと言えるだろう。

5. 京都労音ポスター『ペギー葉山 春日八郎艶歌を歌う』分析

本作品は田中一光から紹介され、定期的に制作された京都労働者音楽協議会の公演告知用ポスターである。このポスターは京都の洗練された街並みに合わない、歌手本人が嫌がっているといた理由で酷評され、これをきっかけとして横尾は担当デザイナーという立場から降ろされることとなる。

しかし、この作品は横尾作品のなかでもエポックメイキング的な役割をもっており、ポップアートと日本的文様、しかも卑俗的な日本のイメージが融合した最初のものである。

本作品は切り取られた春日八郎の顔が星条旗を彷彿とさせる派手なスーツに身を包むようレイアウトされ、背景にはインパクトを与える赤い星型多角形が描かれ、さらにその後ろにはかき氷の旗に出てくるような波が描かれている。派手な洋風の星と日本的な波がぶつかり合いながら力強くデペイズマンを感じさせる。しかも、モダニズムや市松模様というスタイルの変化を支えて

きた横尾のデザインの技量も健在で、これほど灰汁の強いイメージと原色同士を組み合わせながらも全体として纏まりを持たせており、スタイルの変化がそれぞれ独立的にあるのではなく連続性の上にあるのが感じられる。

本作品は演歌というものが持つ大衆性を卑俗にキッチュに表すことに成功しているといえよう。それは本来であればあまり芸術には興味を持たない層に対して取り繕った表面的に美しいだけのデザインを施し隠蔽したくなるような事実である。しかし横尾はこの作品において、そのような演歌が持つ側面を日本に昔から存在していた土着的なイメージを用いることで露呈し表現した作品と言える。

横尾が土着イメージを用いて「隠したくなるような卑俗性の暴露」を現した作品はその後の「ペルソナ」展における作品が有名であるが、和田誠（1936-）を初めとして、田中やその他横尾の周りのデザイナー達は、この作品の登場にて早くもその到来を予感していたとされる。

6. おわりに

本稿で扱った時期における横尾のポスター作品の変化は以下のように2段階に要約することができる。まずはそれまでのモダニズム調のスタイルを持たないものから市松模様というスタイルを持つものへの変化。次にその市松模様を放棄し、土着的イメージを用いた作風への変化である。

最初の変化をもたらしたのは、日本国内で起こりつつあったモダニズムデザインからの脱却の流れを、日本デザインセンターという最先端の組織にいたことによって敏感に感じ取りその必要に駆られたということ。その根底にはそれまでのモダニズムのデザイナーとしての評価の低さもあったと言える。きっかけは指の怪我というアクシデントによるものであったが、それが評価を受けたことによって自信に繋がったものである。この市松模様によって描かれた作品は亀倉など当時の第一人者によって見いだされたもので、美しく繊細で丁寧な仕事であり、横尾のデザイナーとしての実力を感じさせるものである。ただし、この作品では表面的なスタイルを確立したにとどまっており、思想的な深みを感じさせるものではない。その思想のなさが更なる変化へつながったのだと考える。

次の横尾の変化の起因となったのは、当時横尾が傾倒していた前衛芸術やプッシュ・ピン・デザインの影響によるものだった。デザインとは時に事実や本質とは異なる表層を取り繕い隠ぺいすることがある。それはその対象が隠しておきたい卑俗なもので、それを敢えて露呈することが時としてアートとなるものである。横尾はデザインというフィールドにおいて後者の行為を行ったという点で革新的であったと言えるだろう。無論この行為はクライアントにとって受け入れがたいものであったためデザインの世界では評価されづらいものであったのだが、それ以外の、前衛芸術家達によって高く評価されたものである。この時期の横尾の作品群は時期を追うごとに過激さをましていた。そして64年『ペギー葉山 春日八郎艶歌を歌う』にてそれまでの単なる過激に思想が相まった。65年の「ペルソナ」展における横尾作品はデザイン界を超え文化そのもの

に影響を及ぼすものであったと考えられるのだが、それらの作品の根幹としてこの時期の作品を挙げることができるだろう。

参考文献

- 難本唯人・宇野亜喜良・和田誠・横尾忠則『四人四色 イラストレーター4人への30の質問』(2009) 白水社
横尾忠則『横尾忠則自伝―「私」という物語一九六四―一九八四』(1995) 文藝春秋
横尾忠則『グラフィック大全』(1989) 講談社