

映像におけるタイポグラフィの構造分析 市川崑の明朝体表現

小谷 充*

Mitsuru KOTANI*

Structure research of the typography in movie expression

Kon Ichikawa's Mincho

[キーワード：グラフィックデザイン, タイポグラフィ, 和文活字]

はじめに

デザイン制作を職種とする人々の間には、しばしば教訓めいて語られる次のような逸話がある。イタリア料理店のメニューデザインが、とある日本人デザイナーに委託された。試作品を一見したイタリア人オーナーは「これじゃ、フランス料理屋だ」と却下してしまう。このデザイナーが試作品に使用した書体は、20世紀初頭フランスで設計され、フランス国民に最も馴染み深い活字だった。書体の「背景」を考慮せず、単に表面的な造形ばかりに目を向けると思わぬ失敗を犯してしまう、と。

グラフィックデザインは、形態や色彩、文字や写真、イラストレーション等のさまざまな視覚言語を目的に沿って意図的、計画的に編集・構築する極めて実践的な芸術である。その一領域であるタイポグラフィは、原義としては複製を前提とした活字書体からなる視覚表現をさす語彙ではあるのだが、文字複製方法の変遷やメディアの多様化によって、その範疇は拡大の一途を辿っている。

したがって、タイポグラフィなる語の概念は、原義に忠実であろうとする狭義と視覚表現全般にまで拡大して解釈していこうとする広義があって、一定した解釈を得るには至っていない。しかしながら、広狭の別なく、タイポグラフィを言語伝達手段以上の視覚的意味伝達手段として捉えることに異論の余地はない。¹⁾

タイポグラフィは、実践に関わる技術的領域とその背景に関わる知的領域が両輪となって成立している。冒頭の逸話で示したように、文字形態の吟味や組版・印刷理論等の造形及び再現に関わる知識だけではなく、歴史的

背景や文化との相関等の〈知〉の領域へ踏み込むことは、もはや文字に関わるための必須条件だといえるだろう。

以上のような言説は、デザインの領域ではさして目新しいものではないのだが、映像におけるタイポグラフィでは少し事情が異なっている。映画やテレビ映像などの土壌で文字はすでに重要な役割を担っているにも関わらず、デザイン領域からの批評はいまだ十分でないばかりか、映像領域においても近年ようやく関心が高まってきたという状況がある。

日本の映画界では1980年代から既成書体を使用したタイトルデザインが主流となるが、それ以前は制作会社のタイトル制作部の職人によってレタリングされた手書き文字に頼っており、そうした職域を維持するためにも早急な転換が困難であった。印刷媒体を土壌として技術の研鑽と革新を行ってきたグラフィックデザインの領域とは、いわば鎖国の状態にあったといえよう。

そのような状況下で、邦画界にいち早くタイポグラフィの概念を持ち込み実践したのが監督市川崑である。もともと京都J.O.スタジオ（東宝の前身）発声漫画部で企画・脚本・作画等を担当していた市川崑は、極めてグラフィカルに文字を組み上げていく。彼の仕事は多くの信奉者を生み、1970年代に影響を受けて育った次世代の制作者による1990年代のアニメーション『新世紀エヴァンゲリオン』やテレビドラマ『古畑任三郎』のタイポグラフィに見られる模倣は記憶に新しい。また、近年の映像制作における巨大文字によるテロップ手法もその遠縁は1970年代の市川崑の仕事に由来する。

のちの映像におけるタイポグラフィに多大な影響を与

*島根大学教育学部芸術表現教育講座

えた市川崑の作品は、さまざまな場面で評論されてはいるのだが、残念ながら詳細かつ妥当なタイポグラフィ論は展開されていない。映像作家岩井俊二の短評「教本・犬神家の一族」²⁾では門外漢であるがゆえの表面的な印象を懐古的に語っているに過ぎず、グラフィックデザイナー兼映画監督和田誠と市川崑作品研究で知られる森遊机との対談による言及もまた、信頼のおける情報ではあるものの、やはり十全であるとは言い難い。³⁾ 唯一、デザイナーにして映画評論家ミルクマン斉藤の評論「崑流グラフィズムの魅力」⁴⁾は、映像におけるタイポグラフィの嚆矢と目される米国デザイナー、ソール・バスとの考証やロシア・フォルマリズム的畫面構成について言及しているのだが、市川崑全作品を批評対象としたことに起因して踏み止まった議論に終止している。

本稿では、市川崑作品の中でも取り立てて影響力のある横溝正史原作シリーズのタイポグラフィに焦点をあて、組版理論や文字複製文化の技術的歴史的考察の成果を援用しつつ、その構造の詳細な分析をおこなう。その上で、さまざまなメディアに展開されてはいても、視覚的意味伝達手段としてのタイポグラフィが本質的に持つ機能への言及を試みたい。

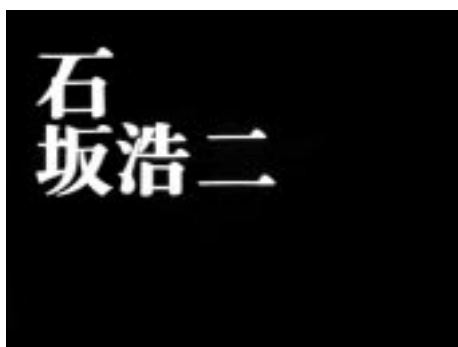
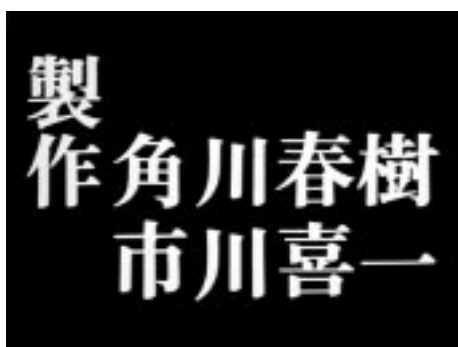
市川崑『犬神家の一族』のタイポグラフィ

1 映画のなかのタイポグラフィ

映画という表現媒体では、さまざまな場面で文字が扱われている。観客が最初に気付かされるのは、文字たちの花形、タイトルクレジットだろう。近年、タイトルは極めて早い段階に、例えばシナリオ決定稿を印刷する以前にデザインされ、制作発表やマスコミへの広報、制作スタッフの着衣や小道具などに幅広く使用されるのが一般的になりつつある。

しかし、映画のなかの文字はそればかりではない。スタッフや出演者の名前が延々と流れるエンドロール、場面や状況を補足する解説文、画像として提示される背景の看板や主人公が手にする名刺などにも文字が溢れている。従来、そのような文字たちは<言語 意味>を伝達する表層的な機能ばかりが重視され、「記述されていること」に存在意義を見出すような粗雑な扱いを受けていたように思われる。文字の役割は、本当に<言語 意味>を伝えるだけだといえるのだろうか。

結論めいたことを先に記せば、文字は扱い方によって<言語 意味>以上の視覚的イメージを伝達し、それを効果的に調整することによって、大きなコンテキスト(文脈)を生成する力を持っている。映像におけるタイポ



©1976年角川書店

図1: 『犬神家の一族』タイトルとスタッフ・キャスト表示の一部
タイトルはレタリングによる手描き文字で、以降の文字とは区別されていることがわかる。縦組み、横組みが混在した不思議な魅力と巨大な明朝体が目を引く。

グラフィは、画像や音響、シナリオとの相乗効果から、場合によっては映画の成否を分けてしまうほどの力を内包していると考えられるのである。

2 分析対象の周辺

日本映画界で最初にその力を実践的に提示した監督市川崑の仕事は、のちの邦画やテレビ番組の巨大テロップのみならず、グラフィックデザイン界にも多大な影響を与えた。1965年に発表された『東京オリンピック』の現代的タイポグラフィも新鮮ではあったろうが、誰もが驚愕した作品といえば、『犬神家の一族』(1976年)を筆頭とする金田一耕助シリーズである。

『犬神家の〜』は角川映画の第一回作品にあたり、当時話題になったメディアミックス戦略の先駆けとなる作品でもあった。メディアミックス戦略とは、テレビや映画、書籍や新聞、レコードに至るまであらゆるメディアを動員することで相乗効果を狙う商品戦略のことをさす。「角川商法」と呼ばれたこの戦略は、当時の子ども向けテレビ番組が、金田一耕助をパロディとして取り上げるほどの驚くべき効果を上げた。そういった周辺事情も要因の一つではあるろうが、取りも直さず市川流の実験的映像描写や一流キャストの起用、時代を再現する美術の数々が、日本映画低迷期にあって、この映画をヒットに導く最大の要因となったことは間違いないだろう。

記録的大ヒットとなったこの本格推理サスペンスは、制作を東宝映画に移してシリーズ化し、『悪魔の手毬唄』(1977年)、『獄門島』(1977年)、『女王蜂』(1978年)、『病院坂の首縊りの家』(1979年)と立て続けに制作される。この市川崑と石坂浩二のコンビによる金田一シリーズには(金田一耕助最後の事件となる『病院坂の〜』だけが異なるのだが)、市川流タイポグラフィを同一手法によって鮮烈に提示するという共通項を見出すことができる。

3 日本における明朝体文化と複製技術の概観

一連の作品で我々の目をひくのは、禍々しい手描き文字のタイトル表示に続く、明朝体で記されたクレジットである。スクリーンに映し出された驚くほど大きく太い明朝体は、縦横無尽に角々と、時には無骨に、ある時は静かな風が吹くように乱舞する。観客は目を見開いて一瞬たじろぎ、白抜きの明朝体の美しさに気付かされ、映画の世界に否応なく引き込まれていく。(図1)

しかしながら、ひとくちに明朝体といっても、我々の身の回りには数多くの明朝体が存在している。市川崑タイポグラフィの分析に係るまえに明朝体の系譜について概観しておく必要があろう。

(1) 日本の明朝体文化の概観

木版印刷を起源とする明朝体は、中国明時代の嘉靖年間(1522-66年)に発祥し、仏教文化とともに1678年頃に伝来したと考えられている。1705年中国清の木版印刷物『康熙字典』には、ほぼ完成された姿で、現在の明朝体の特徴を備えた書体を見ることができる。いわゆる縦画が太く、横画が細いといった空間分割の特徴と、毛筆の癖を残しながらも彫刻刀の痕跡を思わせる「とめ(ウロコ)」や「はね」の形状の特徴を併せ持つ書体である。

日本で汎用活字として本格的にその姿を表すのは明治二十年頃設計されたと考えられる明朝体活字の二大潮流、築地明朝体と秀英明朝体によってである。築地明朝体は、西洋活字鑄造法を学び日本の活字印刷術の基礎を成した本木昌造を祖とする東京築地活版製造所において設計されたもの。一方の秀英明朝体は、明治期の印刷復興に尽力した佐久間貞一が創業する秀英舎において設計された書体である。(図2)

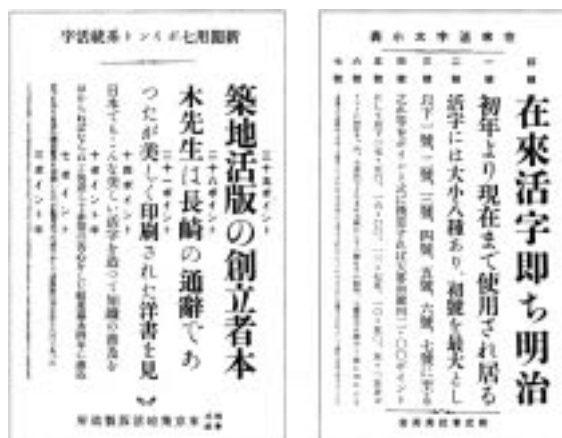


図2：築地明朝体(左)と秀英明朝体(右)
府川充男『組版原論』。太田出版1996年より

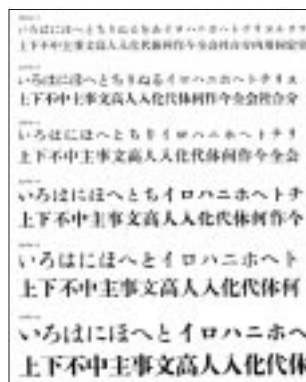


図3：活版後期の秀英明朝体の見本帳とその種字
大日本印刷CDC事業部『和文活字』1978年より





図4：採字工程の様子(左)と組版工程を経て組み上がった活字(右)
大日本印刷CDC事業部『和文活字』1978年より

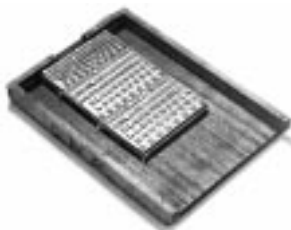


図5：1990年代最末期の活字(著者蔵)

上がゴシック系書体、下が明朝系書体。印刷時の圧力に耐えるためには、ある程度の弾力が必要となる。鉛だけでは欠ける恐れがあるのでアンチモンや錫を混ぜて合金とする。成分の配合は、鋳造所ごとに独自に開発し社外秘とされていた。

秀英明朝体は、開発製造元の秀英舎が日清印刷と1935年に合併したために、大日本印刷と改称された大手印刷会社で引き続き製造されていた。大日本印刷制作の活字見本帳『和文活字』(1978年)には、単に「明朝体」と表記されているが、6~40ポイントまで全十五種の大きさを備えた秀英明朝体の雄姿を見ることができる。(図3)

また、1972年頃に横棒を細くするなどの大改刻を経て、次世代の文字複製技術、写真植字のための書体として発売された。優雅かつ独特の特徴を持ったこの直系子孫は現在でも様々な印刷物に使用され、講談社現代新書や角川文庫の装幀用基本書体として利用されている。

およそ我々が目にする明朝体は、この二種類の活字設計の影響大であることは間違いないのだが、1950年頃より活版から写植印字へと技術転換が急激に進み、明朝体の選択肢も増していく。たしかに明治、大正、昭和の三時代を支えた活版活字であるから、通俗的に言われているほど書体数が少なかったわけではない。装幀家でもあり活字研究でも知られる府川充男は、俗説に対して次のように痛烈な批判を展開している。

戦後の活字業界が戦時中の変体活字禁止運動や空襲の結果、事実上ゼロからの再出発を強いられたという事情を視野に入れていないという以上に、そもそも戦前の印刷物をよく知らぬ者の通俗的な論立てに過ぎない。⁵⁾

誤解のないように記しておく、活字の書体数が絶対的に少なかったのではなく、全ての書体を揃えている活版印刷所が皆無に近かったため、印刷所を選択した時点で使用できる書体が限定されていたというのが実情のようである。

(2) 文字複製文化の概観 活版活字

ここで簡潔に活版活字と写植印字の技術を紹介しておきたい。活版活字は当初、職人が一文字ずつ彫刻刀を使って手彫りしたものを種字として、蠟型をとり、母型が製造されていた。つまり活字書体の設計は、長期に渡って限られた彫刻師の熟練した手技に依存していたのである。

その後、ベントン母型彫刻機が導入され、あらかじめ字体の構造をデザインした母型制作が可能になる。この高速カッターによって彫刻された母型(母刻工程)を合金で鋳造(鋳造工程)し、複製された大量の活字を一旦棚状のケースに収める。『康熙字典』の部首別ルール(一寸ノ巾式)によって納められた活字を原版に従いながら一文字ずつ棚から拾い集め(文選・採字工程)、組み合わせ(植字・組版工程)、原版が仕上がる。⁶⁾(図4、図5)

宮沢賢治著『銀河鉄道の夜』で、主人公ジョバンニが病弱な母親に変わって印刷所で働く一節があるが、彼の仕事が文選・採字と呼ばれる工程である。このように活版における文字複製技術は、ほぼ全ての工程において物理的な<モノ>との格闘を強いられるために、職人的技芸だけでなく、製作期間や作業スペース、労働力の面でも大変な負担を伴うものだった。

そうではあっても、職人たちの技芸から生み出された活字書体は、その後の技術には見られない独特の魅力を有している。どっしりと重量感があり風格を持つ骨格、空間を斬るかの如く設計された独特のエッジと縦画に施された優雅なアール、活字が押しつけられた痕跡としてのインクの滲みと紙面の凹凸、インクの匂い等々の五感に訴えかける息づいた文字たちは、現在でも多くの愛好家を魅了して止まない。

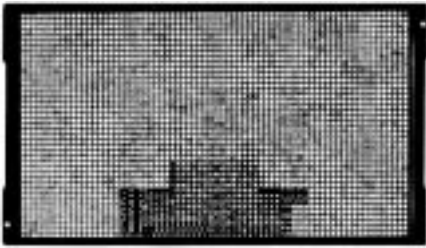


図6：写植文字盤(上)と写植機(右)
株式会社写真『写真植字No.44』1978年より

文字盤のメインプレート(写真)には、2,862字を収容。サブプレートに第2水準、第3水準の文字が収容されている。これが各書体と各ウエイトごとに製造される。

右の写植機は1978年当時、写植機メーカー写真の最新鋭機。卓状に設計され、モニターで印字状況を確認できる。これに文字盤をセットし、下から光をあて、レンズを通してマガジンに巻いている印画紙に露光する仕組み。中央部に見えている筒状の集合体が各大きさに対応したレンズ。



図7：写植によって制作した版下

写植機で複製された文字は、印画紙に焼き付けられている。これを切りとりして版下台紙に貼り込んで印刷原稿を制作する。版下は大型の製版カメラで再度撮影され、印刷用の原版(PS版)に焼き付けられる。

上の写真は、著者が写植用書体「秀英明朝」を写植機で打ち出し、制作した版下。文字間の微妙な調整は、版下で再度切り貼りして調整している。

(3) 文字複製文化の概観 写真植字

次世代の文字複製技術として開発された写真植字(以下、写植)は、設計後、手描きした(写植後期にはコンピュータ上で設計作図が行われる)文字を撮影し、そのネガフィルムをガラス板でサンドした「文字盤」が種字として扱われる。一枚のプレートに約三千字が記録されたこの文字盤を「写植機」と呼ばれる専用機に設置して、写植オペレータが一文字ずつ検索しながら印画紙に露光、定着する方法で文字が複製されていく。要するに写真を印刷の原版とする光学的な複製方法である。(図6)

活字書体は、それぞれのサイズと太さが常に対応する関係にあり、使用サイズが異なれば同一書体でも別個に設計鑄造しなければならなかった。それに対して写植では、拡大縮小レンズを介在させることで一つの種字から様々な大きさに複製できるようになった。その利便性は反面、個々の書体の設計意図を読みとれない人物が扱えると、可読性に欠ける読みにくい文字を量産してしまう危険性をも孕んでいた。ともあれ、文字の複製素材が重量のある金属の固まりから印画紙へと変化したわけだから、その技術転換はまさしく革新的であったといえるだろう。(図7)

この活字と写植は、実は長期に渡って共存関係にあった。石井茂吉と森沢信夫によって和文写植機の試作品が完成するのが1924年のことだから、写植専用書体はその数を徐々に増やしつつ、およそ四半世紀のあいだ両技術は印刷界を支えていた。この物理的複製方法から光学的複製方法への急激な転換は、日本の高度経済成長期前夜から進行し始めたようである。多様な目的や用途の印刷物が制作されるに従って、より目的に沿った書体の開発が希求され、明朝体の特徴を備えた様々な個体が産み出されていく。

スーボ、タイボス等々の写植専用書体に加え、秀英明朝や岩田母型新聞明朝のように活字から移植・改刻されるケースもあり、印刷物を制作する際の選択肢が俄然広がることになった。⁷⁾

このような理由で、1990年代以降のコンピュータを使用したデジタル複製技術が席卷してしまった現在では、単に「明朝体」と呼んでも、どの書体を指しているのか特定できない状況にある。よって、ここでは明朝体の特徴を備えた書体全般を「明朝系書体」と呼び、固有の名称と区別するようにしたい。

さて、このように明朝系書体の系譜を概観すると、『犬神家の〜』の衝撃的なタイポグラフィに使用されている明朝体の素姓が問題となるのは当然だろう。実はこの「素姓」にこそ、市川崑タイポグラフィの真意が宿っている気がしてならないのである。

4 『犬神家の一族』明朝体の条件

『犬神家の一族』明朝体の素姓を明らかにするために検索条件の絞り込みを試みる。『犬神家の〜』が制作された1976年以前には、当然コンピュータによる文字複製技術は存在しないので(電算写植機も種字は文字盤に頼っていた)、以降に設計・販売された明朝系書体は除外できる。残る可能性は、活字書体が写植書体か手描きのいずれかということになり、当時出版されていた活字と写植それぞれの見本帳と照らし合わせることで確認できるだろう。

また、市川崑は『ど根性物語・銭の踊り』(1964年)において当時手描きが主流だったタイトルに、早くも既成書体を使用していたことから、写植書体を中心に検索を進めていくのが賢明であると考えられる。

もう一つの絞り込み条件、それは市川崑が好んで使用する明朝体の太さにある。書体には通常、似通った骨格と「とめ」や「はね」などのエレメントを共有する太さのバリエーションが存在する。例えば、本蘭明朝L、M、B等がそれで、文字の太さを「ウエイト(weight)」と呼び、特徴を共有する書体をその「ファミリー(Family of Type)」と呼ぶ。(図8)ただし、活字書体は同じ名称が付けられてはいても、まだファミリーの概念が確立しておらず、各サイズごとに異なった職人が設計していたので、その形状は文字サイズによって異なる。

欧文書体のなかには1ファミリー三十種にも及ぶ大家族も存在するのだが、和文書体の場合は、日本語を組むために最低八千字にのぼる書体設計が必要となることから、四~六種程度の小規模となることが多い。つまり、『犬神家の〜』明朝体を同定するには、各ファミリーの最も太い書体が二番目あたりまでを対象にすればよいということになるだろう。

5 『犬神家の一族』明朝体の同定

実際に照らし合わせながら写植見本帳を検索していくと、極めて近い書体が幾つか存在する。同一ウエイトの明朝系書体、特に活字から分化したばかりで世代が進んでいない書体は形状が似通っているのだが、それよりも写植印字の段階が本編フィルムへの焼き込み段階で文字が太り、見本帳のウエイトと異なって見えてしまう点が同定を困難にさせた。そのなかでも本命となったのは、写植機開発者の一人、石井茂吉創設の写研が有する「石井特太明朝体」と「新聞特太明朝体」である。(図9)

この二つの書体を一つに絞り込むために、制作係「高橋文雄」の「文」という文字に着目したい。文字が太っていることもあって画数の多い文字では判別困難だが、「文」には明らかな形状的特質があり、この書体が新聞特太明朝体であることを確認することができる。(図10)

新聞特太明朝体は、その名が示すとおり新聞や雑誌等の大見出しに使用することを目的として設計された書体であり、多分に活字の特徴を意識した構造を持っている。しかし、この書体には、写植技術に起因する「はね」や「はらい」の独自形状がみられ、活字との相違点も存在する。

活字書体の多くが優雅かつ鋭いエッジを持つのに対して、写植書体のそれは、どこか丸みを帯びて裁断されているかのような形状を持つ。写植による文字複製は、印刷原版が完成するまでに複数回の撮影、現像を繰り返すことになり、その過程で鋭いエッジは潰れてしまう恐れがある。写植での技術的弱点が考慮されるようになった写植中期の世代から、このような文字再現に関わる不確



図8：本蘭明朝のファミリー
同一の骨格とエレメントで構成され、ウエイトのバリエーションとして設計。

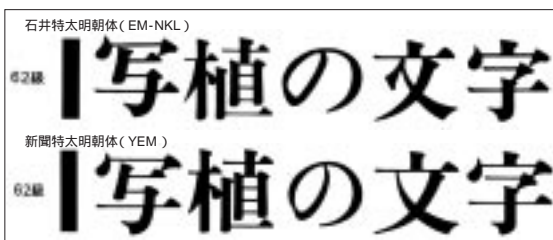


図9：見本帳の石井特太明朝体(上)と新聞特太明朝体(下)

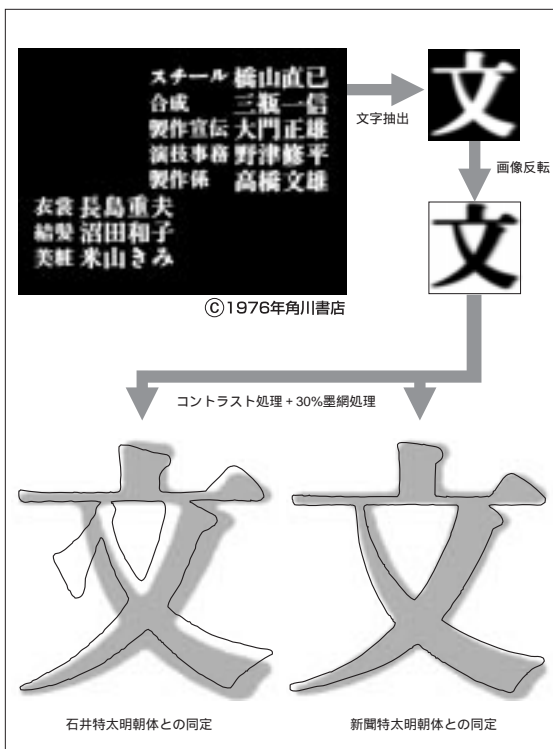


図10：石井特太明朝体と新聞特太明朝体との同定

定要素をあらかじめ排除するために印刷適正の優れたエレメントが考案され、施されている。(図11)

以上のことから、『犬神家の〜』明朝体は、明治から昭和初期にかけての新聞活字に強い影響を受けながらも、写植技術に適應するよう設計された写植興隆期の書体であるといえることができる。⁸⁾

6 『犬神家の一族』の混植技法

明朝体の素性は明らかになったのだが、同定実験によって両仮名の書体が全くの別物であることが判明した。新聞特太明朝体の仮名は、筆の運びにも似たコントラストの明かな筆致がその特徴であるのだが、『犬神家の〜』の仮名は、強弱の起伏が見られない重量感のある形状を有している。ここでは組版技法の一つである「混植」がおこなわれていると考えられる。(図12)

混植とは、意図的に複数の書体を混在させて、版を組み上げる手法のことをいう。我々が最も日常的に目している混植の事例は、漫画のフキダシに見られる組版である。手近な漫画を開いてみると、縦横の太さに違いを持たないゴシック系書体で漢字が生まれ、平仮名・カタカナには筆の運びを想起させる明朝系書体が使われている。我々の目には、すでに自明のものとなっていて気にすることも無いが、二つの異なった書体で一つの文章を組み上げる特殊な手法が用いられている。(図13)

明朝系書体で組まれた文章は、視覚的に独特の強弱(リズム)を生成するため、長文を読む場合には適度な刺激となって疲労を緩和させる性質を持つが、短文では縦横のコントラストが原因となって読み難く感じてしまう。一方、ゴシック系書体で組まれた文章は、視覚的に平坦なグレーの面となるので長文読解には不向きである反面、短文では視認性に優れ、距離が離れていても意味伝達に有効に機能する。道路標識やサイン表示にゴシック系書体が多用される所以である。漫画の混植組版では、この両者の利点を意図的に活用することで、読みやすいリズムと視認性を獲得しているのである。

この手法の発生を辿ると活字組版にまで遡る。当初は計画的な技法ではなく、足りない活字を別書体で補ったことに由来する窮地の策だったようだが、その独特の効果から主に広告的内容の見出しなどに使用され始め、現在でもこだわりのあるタイポグラファーが好んで用いる代表的な組版手法の一つとなっている。

『犬神家の〜』明朝体に混植されているこの両仮名に対して同定実験を試みたところ、「アンチック体中見出し」という名称の混植専用書体であることが判明した。アンチック体は漢字を持たない、混植のためだけに開発

された写植書体であり、その名が示すようにアンティークな雰囲気や文章に与える、ある意味無骨で前時代的な形状を特徴とする。



図11：活字書体と印刷適正を考慮した写植書体の先端形状
活字書体は金属の凹凸を紙面に押しつけ印刷するので、鋭利な先端形状がそのまま再現される。写植初期にも鋭いエレメントが存在するが、光学的な複製では細線が欠ける等の問題が認識され、あらかじめ鋭利な部分をおとしたエレメントが用いられた。

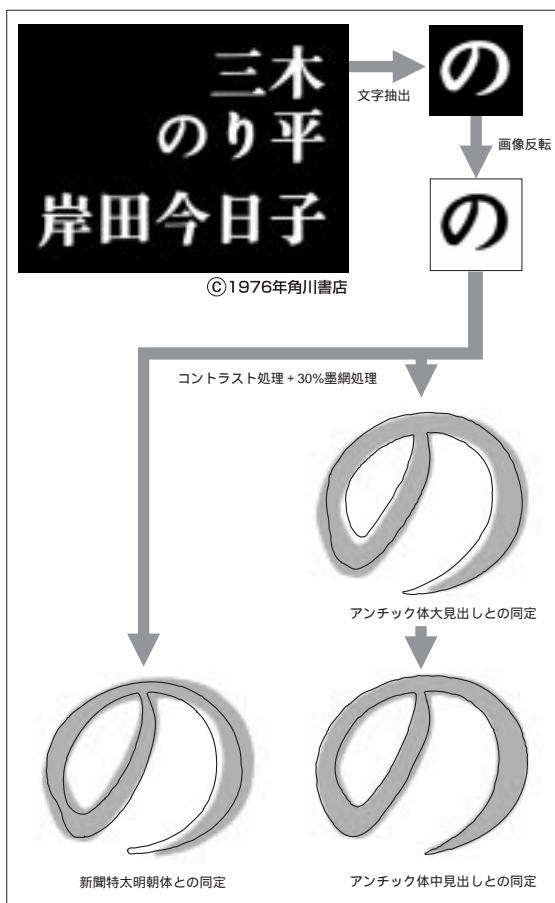


図12：新聞特太明朝体とアンチック体との同定



図13：見本帳のアンチック体中見出しと石井太ゴシック体との混植事例

7 『犬神家の一族』明朝体への推論

ここで市川崑のタイポグラフィに、次のような推論が成り立つ。物語は昭和二十二年二月、信州の大財閥犬神佐兵衛翁が莫大な財産を残して病死することから始まるのだが、出演者テロップに続いて、明治十一年から佐兵衛財を成すまでの記録が『犬神佐兵衛伝』という架空の書物と新聞記事になぞらえて映し出される。⁹⁾

つまり、この物語の時代背景である明治から昭和初期にかけてのイメージを再現し、非現実的な連続殺人事件に説得力を与えるために、当時の書物や新聞に使用された明朝系書体に似た書体を意図的に使っているのではないか。そしてまた、新聞特太明朝体の仮名が、漢字より若干小さく強弱あることを嫌って、より視認性の高い、アンティークな風貌を持つ別書体に変更しているのではなかろうか。もう少し端的に言えば、市川崑のタイポグラフィは物語の時代を反映する明朝体と仮名の混植により、映画冒頭から全編に亘る大きなコンテクストを生成する役割を担っていると推察されるのである。

以上のように『犬神家の～』の明朝体に関しては一定の推論を得ることができるのではあるが、市川崑の一連のタイポグラフィを知る上では、他のシリーズ作品を分析する必要があるだろう。なぜなら推察どおりの意図的、計画的な組版設計が行われているとすれば尚更のこと、世代の進んだ写植隆盛期の明朝体を昭和初期の書体の代替としていることに疑問の余地が残されるからである。

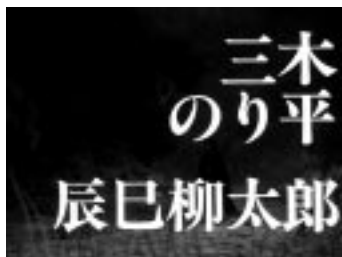
市川崑明朝体の全体像

1 シリーズ作品の明朝系書体

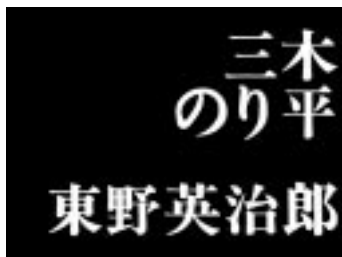
『犬神家の一族』以降シリーズ化して、タイポグラフィが同様の手法で展開される三作品、『悪魔の手毬唄』、『獄門島』、『女王蜂』の明朝体を分析すると、以下のような事実が判明した。着目したのは全作品に出演する怪男優「三木のり平」の「のり」という字形。彼はいずれの作品も笑いを誘いながら、事件解決の端尾を握る重要な役どころを担うのだが、奇しくも市川崑のタイポグラフィ解明にも一役買っていたことになる。(図14)

まず、シリーズ初の東宝自社制作(『犬神家の～』は制作角川春樹事務所、配給東宝)となる『悪魔の～』のタイポグラフィは、充実した造形性を維持してはいながらも、その細部を検証すると混迷の度を極めて雑然としている。漢字は石井特太明朝体に変更、カタカナは同明朝体横組用(この書体は縦組用、横組用でそれぞれ設計が異なる)が明らかに露出過多の太った状態で用いられている。さらに極端に大きく表記される「三木のり平」の「のり」は同明朝体横組用、小さく表記される両仮名はアンチック体大見出しに変更、という複雑よりはむしろ煩雑な構造を有している。

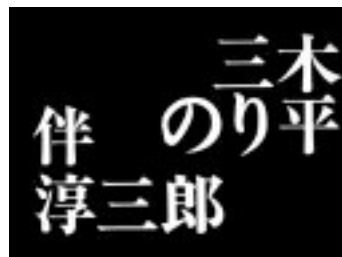
石井特太明朝体横組用にセットされている仮名は、線幅に明らかな強弱がつけられており、縮小して使用すると細線が欠けてしまう。その結果として可読性、視認性は極端に低下する。視認性低下の解決策として、細線が



© 1977 TOHO CO.,LTD



© 1977 TOHO CO.,LTD



© 1978 TOHO CO.,LTD

図14：シリーズ各作品タイトルとキャスト表示の一部

欠けそうな仮名に対しては、意図的な露光過多によって文字を太らせたと考えれば整合性がある。

さきに述べたように写植技術では、一つの種字から拡大縮小が簡便に行えるが、同時に印画紙への露光量を調整し、意図的に文字を太らせることが可能である。『悪魔の〜』に散見されるカタカナが、漢字や平仮名と比較しても明らかに太っていることから、本編フィルムへの焼き込み段階で「太ってしまった」のではなく、写植印字段階で意図的に「太らせた」のはまず間違いなからう。

このようにして創られたカタカナとアンチック体の混植組版には、制作者の執拗なまでのこだわりが見てとれる。唯一、大きく映し出される平仮名、「三木のり平」の「のり」だけが、石井特明朝体横組用に手を加えず、鋭いエッジを生かしているのも、コンテキスト生成と視認性を天秤にかけた結論であったといえるのではないだろうか。

とはいえ、文字形態を著しく変容させる手法は、結果的にその文字の持ち味を殺してしまい、鈍く凡庸とした印象を与えてしまう。現在の組版理論でも視認性を高めるためだけに文字を太らせる技法は一種の禁忌手である。また、数種に及ぶ混植は統一感を妨げ、雑然とした印象を与えかねない。『悪魔の〜』のタイポグラフィは、評価を得た『犬神家の〜』の文字組みに慢心せず、より高みを目指した意欲作であるがゆえに、結果的には手を加えずってしまった感は否めない。しかしながら、タイポグラフィにほとんど無関心な邦画界にあって、意欲的

に試みられたその仕業には敬服させられる。

それでは、回を重ねた『獄門島』と『女王蜂』ではどうだろうか。難産であった『悪魔の〜』のタイポグラフィを通過点として、漢字は石井特明朝体、両仮名はアンチック体大見出しに変更・統一され、スリムアップした潔さと、凛とした美しさを持つ組版に至っていることが読みとれる。(図15)

2 変更された明朝体の意図

同定の結果で注目すべきは、『犬神家の〜』以降変更されている漢字書体だろう。一作目で登場した新聞特明朝体と比較すると、ウエイトがやや軽く細身になったことに加え、縦画には活字書体に見られるような独特のアルが際立つ。また、写植初期に設計された書体ということもあって、印刷適正を考慮した技巧が未だ施されていない鋭いエッジが存在する。変更された明朝系書体「石井特明朝体」は、先にふれた写植機開発者の一人であり写植メーカー写研創業者石井茂吉本人による「石井細明朝体」をベースに設計された書体である。

活版活字の設計により近い石井特明朝体を選択し、作品が回を重ねてもフィックスしている状況を鑑みれば、「物語の時代を反映する明朝系書体によるコンテキストの生成を狙った」という推論は、かなりの信憑性を帯びる。『獄門島』では、宝井其角と松尾芭蕉の俳句になぞらえた見立て殺人がテーマとなっており、本編の其

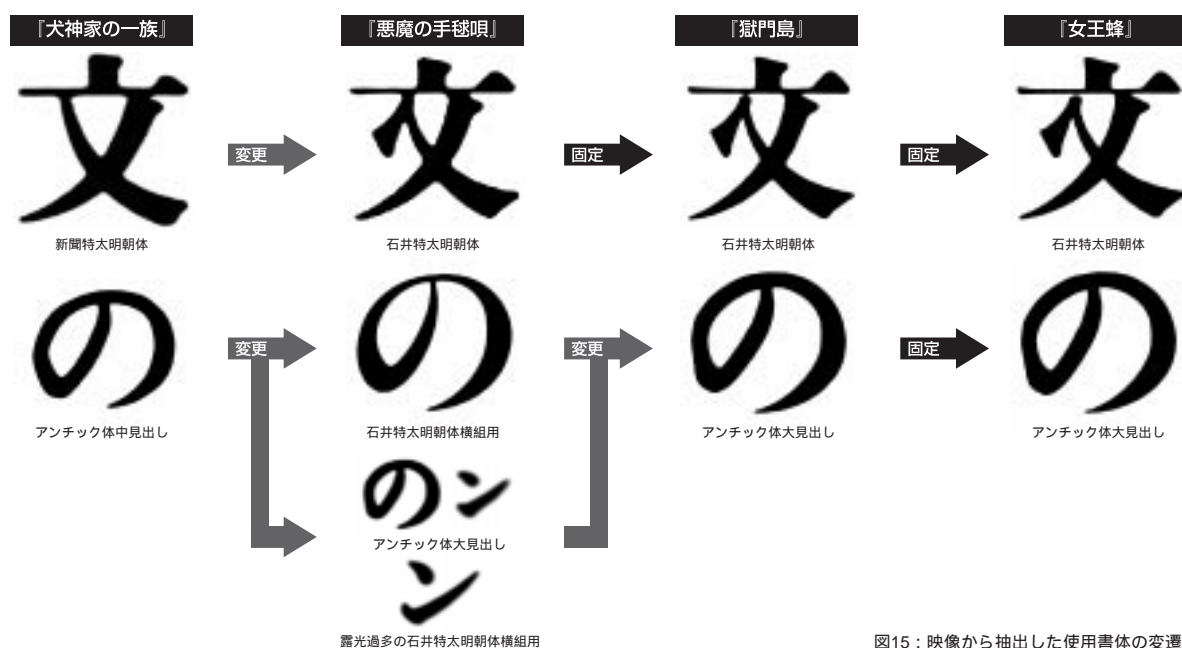


図15：映像から抽出した使用書体の変遷

処ここに「石井特太明朝体」と「アンチック体大見出し」による状況解説文が、そして事件解決の糸口となる俳句が、まるで一幅の絵画のように示されていく。映像と文字が相乗的に効果を発揮した、まさに白眉のタイポグラフィといえるだろう。

3 市川崑明朝体のコンテクスト

ここまでの作品個別の分析を経て、ようやく市川崑明朝体の全体像への言及が可能になる。『犬神家の〜』で完成されたかに見える明朝体の選択は、実は市川崑明朝体の始まりに過ぎず、『悪魔の手毬唄』でさらに手が加えられ、『獄門島』において完成し、『女王蜂』へ反復使用されていると受け取れる。

我々が探し求めていた市川崑明朝体の正体は、<モノ>としての特定の書体ではなく、一連の表現手法を確立していく過程としての<コト>であったと理解することができるのではなかろうか。そして、その延々たる過程は、「物語の時代背景である明治から昭和初期にかけての事件を報じる新聞記事のイメージを生成」しながらも、魅力的で斬新さに溢れ、視認性に優れた文字組みを編み出していく試行錯誤の過程でもあった。

文字に関わる<知>を基底として組み上げられた造形的な映像に、監督自身がどこまで関与したのかという疑問はしばしば聞かれる。米国のグラフィックデザイナー、ソール・バスに代表されるようにタイトル部分を専門のデザイナーが担当する事例は多く、近年ではそのような分業が我が国でも一般化してきた。しかし、こと市川崑作品に関しては、本人の言説や周辺の記述を見聞する限り入念な立案・確認が自身によっておこなわれていると言わざるを得ない。¹⁰⁾ 監督直筆による絵コンテにもかなり具体的な文字の配置が記されているし、仮に他者の手による組版作業が行われているにしても、監督本人の厳密な確認作業を経た上での最終形であると考えられる。

『犬神家の〜』の犯人が漏らす「何か起きるとき...私以外の何者かが、私を突き動かす」や『獄門島』の犯人が呟く「何かしら、目に見えん...大きな力に動かされていた」という台詞は、複雑な血縁関係と閉鎖的村社会が事件の背景となる横溝正史作品の醍醐味を端的に示すダイアログである。市川崑明朝体の実行犯たちを突き動かす大きな力、それはやはり、彼らの素姓に大きな影響を与え続けた活版活字書体ということになるのだろう。

これまで俎上にあげていない市川崑作品には、同じ横溝正史原作となる『八つ墓村』(1996年)が存在する。本作は、市川×石坂版金田一シリーズが立て続けに上映された1977年、すでに映画化権を取得していた松竹から

野村芳太郎監督作品として発表されている。それだけに多くの市川崑ファンが、市川×石坂版での再映画化を望んだのも無理はない。結果的に再映画化された作品は、制作側(本作はフジテレビジョン+角川書店+東宝による提携作品)の要望によって金田一耕助役が変更され、一連のシリーズとは区別されている。ここでの主題であるタイポグラフィも手法としては異なった新しいものへと変更された。しかしながら、十七年の歳月を空けて制作されたこの作品のタイトル書体には、活版活字秀英明朝体直系の写植用書体、「秀英明朝」が使用されているのである。

以上のことから監督市川崑の執拗なまでの<背景>へのこだわりと、旧来の邦画が放置していたクレジットにまで手を加えることで本編の世界観を構築しようとする意志が確認できるのではないだろうか。

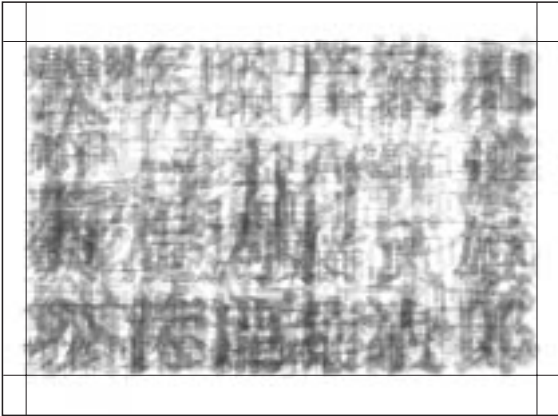
4 市川崑タイポグラフィの画面構成

タイポグラフィにおいて書体の選択は、いわば最小の基準である「点」の選択でもある。文字は連なって「線」となり、行へと展開することで「面」を生成する。与えられた広大な空間へ<点 線 面>を配して意味ある魅力的な空間へと転化していくことが、一面的にはタイポグラフィの重要な課題だといえよう。

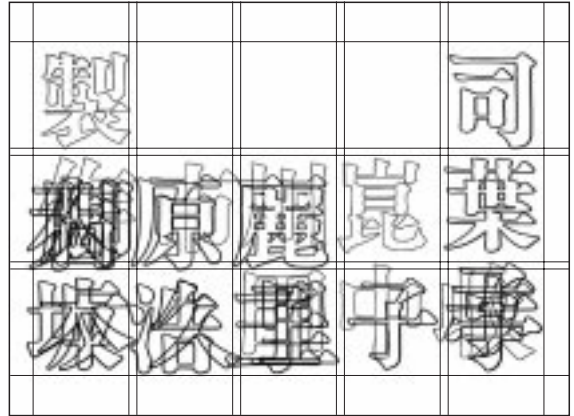
一連の作品の画面構成は、縦組横組が混在し、時として縦から横に、横から縦へと無尽に連なる斬新な構造をもっている。これまでの分析に照らし合わせると、これらの一見突飛で奇をてらったような構造が、実は活版活字を想起させるための「方形の空間構造」から生み出されたものであることは想像に難くない。ここでは、書体選択の試行が一応の決着をみたと考えられる『獄門島』のクレジット部分に対象を絞り、その画面構成の特質について言及していきたい。

1) 空間構造の分析

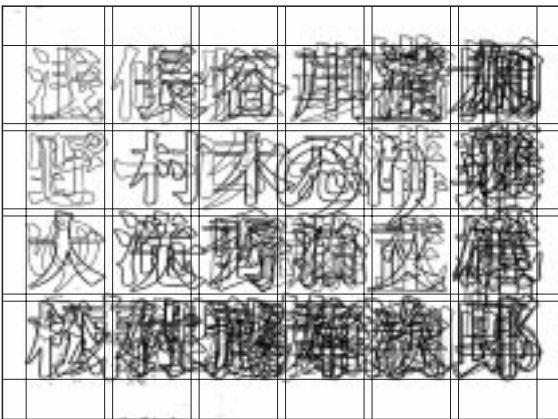
『獄門島』クレジットはタイトル部分を除いておよそ20カットに分けられる。空間構造を知る手掛かりとして、その全てのカットから文字のみを抽出し、一つの画面に重ねて表示させると、明らかな余白(マージン)部分が検出される。(図16: 検出画像1)画面は撮影及び公開時と同じ4:3の比率をもつものに対して、文字が記される空間は若干横長に設計されている。また、得られた検出画像を文字集中頻度の観点から検証すれば、天地左右の四辺と画面中央部に集中して配置されていることが確認できる。しかし、この画像からはそれ以上の配列規則を知ることが困難であるため、文字サイズによって分類をおこない、グループごとに輪郭線を抽出した検出画像を作成した。



検出画像1：反転処理の後、全ての文字を5%罫網で重ねて表示したもの



検出画像2：輪郭線を抽出した大文字グループの構造



検出画像3：輪郭線を抽出した中文字グループの構造



検出画像4：輪郭線を抽出した小文字グループの構造

図16：検出画像にみる空間分割の構造

使用される文字サイズは、詳細に検分すると微妙な差を付けた8～10段階ほどが使用されているのだが、およそ検出画像2～4のグループを中心として、グループ内で差が付けられている。配役や役割とその重要度、役者の芸歴や格が重視される演劇界の慣習に対応するための方策であろう。

グループごとに分類した検出画像には次のような特徴が見られる。突出して大きく表示されるグループは明らかに縦5列×横3段を基本のグリッドとしており、最も多く頻出するグループは縦6列×横4段の構造をもつ。また、比較的小さく表示されるグループは横7段×行末成りゆき(字数にあわせて行長には自由度が与えられる)の分割を基本として設計されている。ここで挙げた3種のグリッドに適合しないいくつかの例外も文字サイズと基本の段構造は同じで、天地中央や画面中央に移動したことに起因するものである。(図16)

分割されたグリッドに注視すると一つのユニットが正方形となる中文字グループに対して、大文字グループのそれは縦長に仕切られたグリッド内に正方形の文字が配置されている。このことから中文字グループの縦6列×横4段の正方形グリッドを基準として、全体の文字割付スペースを算出していることが了解できる。

つまり、頻出するグループの文字サイズと段組を設計し、画面内の割付スペースと余白を決定する。しかるのちに割付スペースを少数対応の大文字用グリッドと小文字用グリッドに分割して、3種類の基本フォーマットを作成している、ということである。

さらに文字の集中頻度からもわかるように、基本フォーマットから若干の文字サイズが変更になった場合においても、必ず割り付けスペース四辺のいずれかに文字を揃えることが基本ルールとなって、この整然とした方形の空間構造が維持されていると考えられる。

2) 縦組横組の混在と活字文化への憧憬

漢字は正方形の字枠を基調として成立していることから、明治以降の金属活字もまた、正方形を基本単位としている。正方形のなかに設計される文字は縦横の字面(じつら)が揃うため、日本語組版における横組(初期の横組は縦組の延長として捉えられたため右から読む)が生じた。明治六年発行の『官許横濱毎日新聞』にもすでに横組が散見できるなど、活字黎明期より混在していたことが窺い知れる。¹¹⁾敗戦後は国策として横組が推奨され、縦組横組が共存する世界的にも希な組版文化となって現在に至っている。¹²⁾

市川崑タイポグラフィにみられる方形の空間構造は同時に、縦組横組混在の空間がその特徴となっている。作品中に見られる一文を縦横に読ませる構成手法や同一画面に両組共存させるレイアウト手法も、「金属の物体」としての活字を知り得ているからこそ着想された表現だといえる。近年、其処ここに見ることができる次世代による同様の表現は、活字世代の仕事から二次的一次的に発想しているに過ぎない。写植文化が衰退した現在、コンピュータフォントの方形の概念は、書体設計の場においてのみ機能し、文字を組み上げる場では意識外に葬られていることから明らかであろう。

一方、一連の市川崑タイポグラフィの造形をデザイン史上のロシア・フォルマリズムに喩える言説が聞かれるが、縦横共存する日本文化に根ざした表現である特異性からさらに踏み込んで議論する必要がある。確かに市川崑作品『東京オリンピック』に見るタイポグラフィは、デザイン界の巨匠亀倉雄策を顧問に迎えていることもあってか、ゴシック系書体を基調とする極めて現代的な表現である。タイトルデザインはまさしくロシア構成主義やバウハウスが好んで用いた手法であろう。その本編終盤のエンドロールのタイポグラフィは、ロシア・フォルマリズムの影響を受けていることに違いはないが、文字列をより繊細に構成するスイスタイポグラフィの方法論に由来するといったほうがなお適切である。¹³⁾

近代以降のグラフィックデザインの潮流を遡れば、必然的にロシア・フォルマリズムに突き当たることは避けられない。しかし、それらの造形手法は日本に流入したのち、組版文化に起因する独自の展開を見せる。それは折しも市川崑が明朝体による衝撃的なタイポグラフィを実践する1970年代に開花した。その牽引力となったデザイナー田中一光、清原悦志、杉浦康平らの当時の作品群は、衰退期にあった活字文化への強い憧憬が感じられる。

「Loft」「無印良品」等のアートディレクションでも知られる田中一光(1930-2002)は、ヨーロッパ・スタイル、純日本調、色彩や形態等一点の弱点もないオール

ラウンダーだが、その文字に対するこだわりは群を抜いていた。晩年には「光朝」という名の明朝系書体を設計するほどに文字の形態や組版には深い造詣があり、1973年制作ポスター「日本の選択」では縦横併存するタイポグラフィを発表している。(図17)

「直角のタイポグラフィ」と称される清原悦志(1931-1988)は、前衛詩(コンクリート・ポエトリー)を推し進めた北園克衛との交流を経て、エディトリアル・デザインを主な活動領域とした。彼の仕事は<水平 垂直>の直交軸を重視した活字文化独特の文字組みと、配置した空間に凛々しくも清々しい風が吹き渡るような余白生成を特徴とする。矢継ぎ早に発表された1970年代の仕事には、縦横無尽に仕組まれた文字を見ることができる。(図18)

角川文庫や講談社現代新書の装幀で知られるデザイン界の巨匠杉浦康平(1932-)は、理論に裏付けられた実験的な造形手法を実践し、コンセプチュアルな活動を展開する。印刷所との綿密な連携によって印刷理論の禁忌を打破する彼の仕事は、書籍の中央に穴を貫通させ、印刷用のフィルムに直接キズをつけ、極小文字に版を重ねる等、常に見るものを驚かせる。活版活字への造詣も深く、『季刊銀花』(1970年創刊)の表紙では、写植隆盛期に活版活字秀英明朝体の清刷(活字をコート紙等に印刷したもの)



図17: 「日本の選択」田中一光 1973

を版下で組み上げる手の込んだ組版を実践している。¹⁴⁾ 1972年発表されたポスター「第八回東京国際版画ビエンナーレ展」には、さまざまな仕掛けと共に縦横共存するタイポグラフィが興味深い。(図19)

以上のような1970年代初頭のデザイン界の動向には、やはり活版印刷衰退への憧憬がその時代的な気運をもたらしていると考えられる。彼ら一線級の造形は多くの同業者達へ強い影響を与えた。角川文庫横溝正史シリーズのカバー・イラストレーションを担当した杉本一文(1947-)もその一人ではなかったか。もともと東京デザインカレッジの助手を経て、デザイン事務所に職を得た杉本は、1970年大阪万博ガイドブックにバピリオン案内図のイラストを描きおこしており、そのディレクターが田中一光であった。¹⁵⁾ 1972年独立したのち杉本が担当した件のカバーは、数度の改訂によって現在は古書店で入手するほかないが、好事家の間では「角川文庫緑304」の名で稀少とされている。角川文庫緑304のカバーは、杉本がラフスケッチの段階でタイトル、著者、出版社の文字スペースを決定しており、1973年発行の『女王蜂』には、タイトルを横から縦へと読ませる組版が現出している。¹⁶⁾

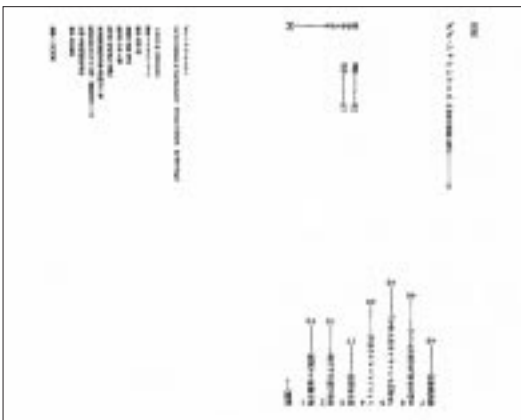
このような活字世代の着想と時代の気運とでもいうべき動向が市川崑タイポグラフィに結実していると考えら

れ、その血脈はロシア・フォルマリズムというよりはむしろ、それを咀嚼して独特の組版文化と融合発展させたジャパン・タイポグラフィとして認識されるべきものだろう。

3) 市川崑タイポグラフィの<背景>

これまでの分析をとおして、緻密に計画された方形の空間構造とその基本フォーマットが活字文化を多分に意識したものであり、一見突飛で奇をてらうかのようなレイアウトもまた、活字文化への憧憬を基調とする「気運」がもたらしたものであったと推察される。前章で検証した書体選択の文脈と重ねれば、<文字形態 組版 レイアウト>がすなわち、<点 線 面>への連なりとなっていることに気付かされ、その一々の要素に本編物語の時代背景を連想させる仕業が成されていることを確認できるのである。

1970年代後半、「ディスカバー・ジャパン 日本再発見」のコピーのもとに高まった国内旅行ブームに着眼した角川春樹が制作を決意して、市川崑に監督を委ねた人選は正しかった。ロケーションはもとより、衣装や美術にこだわり尽くした市川崑の仕事が、日本文化への関心を高め、失いつつあった昭和初期の原風景を連想させ、喚起させたことは特筆に値する。



『ダダ・シュルレアリスム』目次頁
思潮社 1971

『思潮』装幀 思潮社 1972



図19：ポスター「東京国際版画ビエンナーレ展」杉浦康平 1972

図18：清原悦志の仕事

まとめにかえて タイポグラフィの機能

文字には拭い去ることのできない縷々とした歴史や文化的背景が付着している。〈言語 意味〉を伝達する機能は文字の一側面に過ぎない。文字形態や組版、空間におけるその配置の一々に、視覚的意味を否応なく背負っていることが文字の「記号」としての特殊性であろう。冒頭に記した逸話に照らせば、失敗を犯したデザイナーが選択した書体「ギャラモンド」は、その文字形態自体に「フランス」という国家を背負っていたのであり、市川崑の明朝系書体たちは、「昭和の活字」というイメージを背負っているのである。

これは記号論のいう表示義と共示義の関係性に近い。例えば、「薔薇」という記号の表示義はあの赤く芳醇な香りを放つ植物<ばら>であり、共示義はその記号に付着して拭い去れない<愛>という概念の連想を示す。「鳩」という記号の表示義は公園に集まってポッポと鳴くあの<はと>であるが、共示義は<平和>となる。多かれ少なかれ記号には、このような連想性を喚起する性質があることをふまえておかなければならない。

分析に顕れたように、文字は<文字形態 組版 レイアウト>の各々の段階において表示義と共示義をもつ。したがって、それぞれの段階に合目的で適切な処理を施し共示義をコントロールすることによって、〈言語 意味〉以上の視覚的意味を伝達することが可能になるといえる。このための技法がタイポグラフィであり、言語を伝えると同時に合目的連想性を喚起し、視覚的意味を生成することがその最大の機能であるといえよう。その技法は、実践に関わる組版・印刷理論や造形諸理論だけにとどまらない、広く背景に関わる<知>の領域が不可欠であることを再度強調しておきたい。

このような意味からも本稿で分析・検証した市川崑のタイポグラフィは、〈文字形態 組版 レイアウト〉＝「昭和初期の新聞」という共示義を細部に渡って構築する深い背景を備えた卓越したデザインだといえる。そして、その機能がシナリオや音楽、衣装や美術と共鳴しあい、うねりのようなコンテクストとなって映像の世界を創出していることに注目したい。映像におけるタイポグラフィは、従来のグラフィックデザインが範疇とする制止した平面の美を越えて、時間軸をともなった広大な土壌へ踏み入ったのである。

本稿では、これまですすめてきたグラフィックデザインのプロセス研究の一環¹⁷⁾として、和装本のレイアウト構造の分析手法を援用すると同時に、文字複製技術の変遷に関わる歴史的視点とその組版理論から、映像におけ

るタイポグラフィの分析・考察をおこなった。その結果、連想性を喚起する共示義が絶妙にコントロールされた市川崑の明朝体表現の特性を明らかにするに至った。

映像メディアが積極的に取り扱うことで守備範囲の拡大したタイポグラフィは、制止した平面から時間軸を備えたものへと発展し、デジタル処理を介して文字自体に動きを与えるモーション・タイポグラフィへと急速に展開している。そのような現状に対して、デザイン領域からの精査な理論構築は急務であると考えられる。今後、タイポグラフィと画像等その他の要素との相互関係性及びモーション・タイポグラフィの動的表現に対応した分析手法の開拓に向けて継続的な調査を試みたい。

分析対象基礎データ

『犬神家の一族』

制作＝角川春樹事務所 / 配給＝東宝 / 1976,11.13一般公開 / 1:1.5ワイド / 146分 / 制作＝角川春樹、市川喜一 / 原作＝横溝正史 / 脚本＝長田紀生、日高真也、市川崑 / 監督＝市川崑

『悪魔の手毬唄』

制作＝東宝映画 / 配給＝東宝 / 1977,4.2東宝系公開 / 1:1.5ワイド / 144分 / 制作＝市川崑、田中収 / 企画＝角川春樹事務所 / 原作＝横溝正史 / 脚本＝久里子亭 / 監督＝市川崑

『獄門島』

制作＝東宝映画 / 配給＝東宝 / 1977,8.27東宝系公開 / 1:1.5ワイド / 141分 / 制作＝市川崑、田中収 / 企画＝角川春樹事務所 / 原作＝横溝正史 / 脚本＝久里子亭 / 監督＝市川崑

『女王蜂』

制作＝東宝映画 / 配給＝東宝 / 1978,2.11東宝系公開 / 1:1.5ワイド / 140分 / 制作＝馬場和夫、田中収 / 企画＝角川春樹事務所 / 原作＝横溝正史 / 脚本＝日高真也、桂千穂、市川崑 / 監督＝市川崑

市川崑略歴

1915年三重県宇治山田市（現・伊勢市）生まれ / 1933年市岡商業中退後、京都J.O.スタジオ入社、発声漫画部所属 / 1936年発声漫画部閉鎖により助監督部に移動 / 1948年『花ひらく』で初監督 / 1956年『ビルマの豎琴』ヴェネチア国際映画祭サン・ジョルジオ賞受賞、以降受賞多数。

註釈

1) タイポグラフィの定義は以下の文献に詳しい。

河野三男『タイポグラフィの領域』, 朗文堂, 1996

2) 岩井俊二「教本・犬神家の一族」, 『別冊太陽監督市川崑』, 平凡社, 2000, pp.110-111

3) 和田誠+森遊机『光と嘘、真実と影』, 河出書房新書, 2001

- 4) ミルクマン斉藤「崑流グラフィズムの魅力」,『別冊太陽監督市川崑』,平凡社,2000,pp.122-125
- 5) 府川充男『組版原論』,太田出版,1996,pp.104-106
- 6) 1970年代の実際の活版印刷工程に関しては以下を参照。
大日本印刷CDC事業部『和文活字』,大日本印刷,1978
また、活字文化黎明期における詳細な検討は以下の文献に詳しい。
印刷史研究会編『本と活字の歴史事典』,柏書房,2000
- 7) 松岡正剛,田中一光,浅葉克己監修『日本のタイポグラフィック・デザイン1925-95』,トランスアート,1999
この文献の年表によると、1925(大正14)年森沢信夫と石井茂吉が邦文写植機の特許取得、1929(昭和4)年両氏が写植機を実用化、1946(昭和21)年戦後の活字欠乏により写植機が次第に普及、1957(昭和32)年写植用書体が次第に豊富になる、1969(昭和44)年タイポスが発売され普及に弾みつく、1971(昭和46)年地方新聞から写植の導入開始、といった文字複製文化の長期に渡る世代交代の概要を知ることができる。
- 8) 活字用書体と写植用書体にみられるエレメントの一般的な違いについては図に示したとおりだが、写植用書体のエレメントの変化は大きく三期に分けることができる。初期の書体は活字設計に習って鋭いエッジを有するものがみられ、中期には印刷適正を考慮した意図的にエッジを落としたものや食い込みを有したものが現れる。その後ディスプレイ書体と総称されるある程度の大きさ以上でないと使用が許されない書体が出現し、そのエレメントは大きさに対応した鋭いエッジを持つものが存在する。使用サイズの規制は、文字盤に記載されていた。
- 9) 横溝正史の原作では「昭和二十×年」と記載され、年代が特定されていないが、映画本編では限定されている。
- 10) 市川崑が自らタイトル・シークエンスを手掛けることを描写する言説は以下の他にも多数存在する。
・「市川さん、タイトルデザインは、デビュー以来全部ご自分で手がけているんですってね。(中略)市川さんの場合、撮影中、もしくはシナリオを書いている時にすでにタイトルデザインを考え始めるらしい」(森遊机)「そうだね。文字のレイアウトで言うと『犬神家の一族』からかな、特に今の市川さんのスタイルが出来たのは、でっかい文字でパンパンって出るやつ」(和田誠)
和田誠+森遊机,前掲著,p.115
・「私は市川崑作品のタイトル・デザインが好きなので、そのことも聞いてみた。崑さんはもともとアニメーションをやっていたこともあり、造形感覚が鋭く、独自の美意識を持っている。最近の市川崑作品のタイトルは、太い明朝体を使い、文字の置き方に独特のグラフィック感覚を見せる。(中略)文字を絵やグラフィックの感覚でとらえるところに、市川崑監督の面目があるようだ。(ある映画のタイトルデザインを挙げて)あれは専門のデザイナーが作っている。崑さんは自分でデザインする。そこが偉いと思う」
品田雄吉「市川崑の世界」,『別冊太陽監督市川崑』,平凡社,2000,p13
- 11) 府川充男,前掲著,p151
- 12) 1946(昭和21)年、新聞がルビ付漢字廃止、新かなづかい、左横書きになる。
松岡正剛監修『情報の歴史』,NTT出版,1996,p.343
- 13) スイスタイポグラフィについては以下の論文において検証した。拙著「研究誌のエディトリアルデザイン デザインの実際とその周辺」,『美術教育研究誌美と育No.2』,上越教育大学芸術系教育美術講座,1996,pp.41-50
- 14) 杉浦康平「八十たびの思考と試行」,『季刊銀花No.80』,文化出版局,1989,pp.59-66
この文献では、杉浦康平本人によって『季刊銀花』の装幀過程が紹介されている。「4 ラフレアウトの試案はファクシミリを通して編集部に送稿。その後、手直したレイアウト数案を送稿」,「5 表紙面と表紙裏のラフレアウトにそい、編集部は言葉を練り、活字で組む。ゲラ校了」,「9 初号から6ボまで並ぶ活字の清刷りをチェックし、母型のない秀英体初号活字を編集部手持ちの清刷りから拾う」とある。
- 15) 「インタビュー杉本一文」,岩崎電子出版,2004
<http://www.business-21.com/sugimotoichibun.html>
- 16) 杉本は角川文庫が横溝作品の文庫化を始めた『八つ墓村』(1971年4月刊)からカバー・イラストレーションを手がけている。11作目となる『女王蜂』(1973年10月刊)にタイトルを横から縦へ読ませるレイアウトが出現し、その後、26作目『扉の影の女』(1975年10月刊)30作目『貸しポート十三号』(1976年3月刊)34作目『迷路荘の惨劇』(1976年6月刊)40作目『金田一耕助の冒険』(1976年9月刊)60作目『青い外套を着た女』(1978年11月刊)に同様の組版レイアウトが見られる。以上の装幀は、掛谷治一郎開設の書誌サイト「横溝正史エンサイクロペディア」にて氏所蔵の画像として一覧が可能。
- 17) デザイン・プロセスに関するこれまでの論攷は以下。
拙著「江戸中期の版本にみるレイアウトシステムの考察とその適応」,『デザイン学研究作品集』第2号,日本デザイン学会,1997,pp.48-51
拙著「版本『和漢三才図会』におけるレイアウトシステムの構造」,『上越教育大学研究紀要』第17巻第1号,上越教育大学,1997,pp.437-450