

令和3年度大阪大学未来基金「学部学生による自主研究奨励事業」研究成果報告書

ふりがな 氏名	こうどう ときひこ 高堂 時彦	学部 学科	文学部人文学科	学年	3 年
ふりがな 共 同 研究者氏名		学部 学科		学年	年
					年
					年
アドバイザー教員 氏名	高安 啓介	所属	文学研究科 文化表現論専攻		
研究課題名	電子書籍における装幀の問題——デジタル時代の漱石を手がかりに——				
研究成果の概要	研究目的、研究計画、研究方法、研究経過、研究成果等について記述すること。必要に応じて用紙を追加してもよい。(先行する研究を引用する場合は、「阪大生のためのアカデミックライティング入門」に従い、盗作剽窃にならないように引用部分を明示し文末に参考文献リストをつけること。)				

【研究目的】

本論は、電子書籍において、書籍の形態が従来のものとは大きく異なっているという事実を踏まえ、従来の装幀観との比較や実例の提示を通して、デジタル時代における書物のデザイン＝装幀の在り方について考える契機を提供することを目的としている。

本論では、文芸書、とりわけ夏目漱石の著作に着目する。これは、①日本に西洋の製本技術が本格的に伝来した明治期において、文芸書は数多くの細やかで華やかな装幀が実践されたジャンルであったこと。(注 1)②その中でも夏目漱石は自著の装幀において強いこだわりを持ち、日本における近代的な書物のデザインの祖として言及される場合が多いこと。③彼の作品や小説家としての彼の存在が、現代に至るまで大きな影響力を保持していること。(注 2)以上 3 つの理由によるものである。夏目漱石の著作が、刊行以来どのようなメディアに載せられて我々のもとに届けられたのか。それらのメディアをデザインすることの背後には、どのような思想・態度があり、どのような社会的背景が存在したのか。こうした事柄への分析を通して、デジタル時代における書物、とりわけ文芸書の装幀に関して考える契機を提供することができれば幸いである。

【研究計画・方法】

本研究は、基本的に①夏目漱石の著作が刊行以来どのようなメディアに載せられてきたか、②そのメディアの形態に変化が認められるならば、その背後にはどのような思想・態度があり、どのような社会的背景が存在するのかという問いについて、主に出版業界の潮流を手がかりに時系列順に概観したのち、③電子書籍における装幀・ブックデザインは従来のものから変化するのか、④変化するならば、どのような方向に変化していくのかという問いについて、電子書籍と、その周囲のメディアで現在起こっている事例を踏まえて予測を行うという計画になっている。本研究を執行するにあたって執筆した論文の構成としては、まず第一章で、現代における「装幀」と「ブックデザイン」という語が指す意味内容についての比較検討を行い、第二章では漱石作品が載せられてきた紙メディアの変遷を、出版業界の動向を踏まえて概観した。最後に第三章で、電子書籍の現状と、そこにおいて文芸書

がとり得る新たな装幀・ブックデザインのかたちについて、現在の事例を参考にしながら予測した。

なお研究方法としては、文献およびインターネット上の記事を分析し、参考にするという方法をとった。

【研究成果】

以下、本研究を執行するにあたって得られた成果の概要を記す。

1:「装幀」という語について

第一章では、現在どちらも「書物のデザイン」を指す言葉として用いられている〈装幀〉と〈ブックデザイン〉という語について、それぞれの微妙なニュアンスの差異を確認したのち、本論での語の扱い方について明確にした。

現在一般的に流通している国語辞典などで〈装幀〉（装丁・装釘・装訂）という語を引くと、それは「主に書物の形式面の調和美を作り上げる技術」として定義されている。（注 3）ここでの「書物の形式面」とは、表紙（背表紙、裏表紙含む）や見返し、扉などにおける視覚的な造形操作、および表紙や本文用紙、花切れ、スピンなどにおける触覚的な造形操作のことを指している。この限りにおいて、〈装幀〉という仕事は書物の外回りのデザインを手掛けるものであって、本文組版など書物の内面的な造形操作はその範疇に含まないということになる。一方で、1960 年代からさかんに使用されるようになった〈ブックデザイン〉という語は、〈装幀〉がその意味内容に含まなかった「書物の内面的な造形操作」までもその意味内容に含んでいる。その背景には、従来画家や版画家が担ってきた書物のデザインの領域に、戦後しばらくしてグラフィックデザイナーが参入するようになり、彼らがそれまで「画家・版画家/編集者」に分節されていた書物のデザインという仕事を一挙に引き受けるようになったという流れがある。（注 4）こうした流れに沿って、先に述べたような意味内容の差異で〈装幀〉と〈ブックデザイン〉を分節する論者が多い。（注 5）そこで彼らに共通して見られるのは、主に戦前において、画家や版画家が絵画や手描き文字によって書物の外面的な造形操作を行うことを〈装幀〉。それに対し、戦後グラフィックデザイナーが写真や活字を用いて、書物の外面だけでなく内面、つまり本文組版などの操作をも手掛けることを〈ブックデザイン〉とする、という主張である。こうした主張を踏まえ、以下本論では「書物の外面的なデザインのみを手掛ける行為」を〈装幀〉、「本文組版など書物の内面的な操作をも手掛ける行為」を〈ブックデザイン〉として区別する。

2: 紙の書籍における夏目漱石

第二章では、夏目漱石の著作が載せられてきたメディアの形態の変化について、紙の書物に着目して概観した。

初めに単行本として刊行された漱石の著作は、縮刷版から全集を経て、やがて円本に収録される。これらの書物はその多くが菊判であり、素材もクロス装など凝ったものが多く、その担い手も橋口や杉浦、恩地など、画家や版画家からそのキャリアをスタートさせた者が多い。これらのメディアは、書棚に立てかけたときに一種の「室内装飾」としても機能するようにデザインされ、ひとつの空間に「美術的」な装幀によって調和を与える、いわば〈モノ〉としての書物を志向していたと考えられる。

初期における漱石の単行本の装幀を担当したのは画家・版画家の橋口五葉であるが、彼の図案における基本的姿勢にはアール・ヌーヴォーの影響が色濃く見られる。表紙や扉に用いられている文字は橋口のデザインである篆書や隷書を彷彿とさせる手描き文字である。こうしたデザインは、表紙や扉のみならず見返しやノンブル、奥付に至るまで施されている。橋口は大正 2（1913）年に『美術新報』

に寄稿した「思ひ出した事ども」という文章の中で、書物を立体的に捉えデザインすることの重要性を説いているが、こうした姿勢は後に〈ブックデザイン〉が批判し相対化した〈装幀〉像とは幾分か異なっていると言えるだろう。(注 6)

単行本や、1919（大正 8）年に岩波書店から刊行された『漱石全集』が決して安価とは言えない価格であった一方で、関東大震災や第一次世界大戦後の不況を受け企画された円本は、漱石だけでなく他の多くの文学作品を人口に膾炙させることに成功した。大正 15（1926）年、雑誌『改造』の不振に悩んでいた改造社は、1 冊 1 円の廉価で『現代日本文学全集』の刊行を開始する。既に岩波書店をはじめ、「全集」という企画自体は存在していたが、改造社のそれは従来の全集と比べて半分から 1/3 以下の値段と破格のものであった。菊判クロス装天金で 500 ページ総ルビ付き、本文は六号 3 段組で装幀は杉浦非水と、当時からすれば値段不相応のクオリティである。第一回配本の著者に尾崎紅葉を選んだ改造社版円本は大成功を収め、その後第二、第三の円本が続いた（春陽堂『明治大正文学全集』装幀：恩地幸四郎 など）。このいわゆる「円本ブーム」については、華やかな成功の陰で数多くのネガティブな側面が指摘されてきた。功績に関しては、文学作品を一般大衆に普及させ、副次的に単行本の定価を引き下げた点、権利関係のシステムや新たな流通構造が確立された点などが挙げられる。一方で、返品増加などによる自転車操業が続くことで経営難に陥る出版社が増えた点や、利益第一主義が浸透するあまり学術書や研究書などのミニ・プロ出版がより困難になった点などが、批判の対象として挙げられる。(注 7)こうした円本ブームが引き起こしたネガティブな影響に対抗する形で、円本とほぼ同時期に文庫本というスタイルが登場する。

昭和 2（1927）年、岩波書店より『岩波文庫』が発刊される。直後に新潮社から『新潮文庫』が発刊され、その後も多くの出版社が「文庫」という、当時の日本においては新しい書物の形態に挑戦していった。こうした相次ぐ「文庫」の出現の背景には、先述したように「円本」への対抗意識が多分に認められる。特に岩波書店は『岩波文庫』発刊に際して、円本の拘束性や閉鎖性、利益第一主義からくる作品選定の恣意性と物理的なページ数の多さを批判し、ドイツの『レクラム文庫』をモデルに自社の文庫を刊行した。(注 8)『岩波文庫』の装幀は、画家の平福百穂と橋口五葉が担当し、天アンカット、判型は菊半截判（1940 年代に現在と同じ A6 判に変更）といった仕様になっている。『岩波文庫』をはじめ、廉価で入手しやすく、持ち運びに際して簡便で、かつ読者の知的好奇心を満たす「文庫本」の試みは、「円本ブーム」が短期間で収束してしまったのに対して大きな成功を収めていると言える。1950 年代には角川文庫など約 70 種の文庫が発刊される「第二次文庫ブーム」が、1970 年代初頭には講談社文庫、集英社文庫、中公文庫などの刊行が相次ぎ、「文庫本」という形態は今なお我々の生活に根強く密着している。(注 9)

現在刊行されている文庫における漱石の著作に着目すると、岩波文庫の漱石作品の装幀が『漱石全集』のデザインを引き継いだ、ある程度統一されたものであるのに対して、新潮文庫では、現在刊行されている通常の漱石作品のカバーデザインに加え、毎年開催される「新潮文庫の 100 冊」企画の中よりプレミアムカバーを付したものの刊行している。(注 10) 漱石作品の中からは『坊ちゃん』や『こころ』が選出されているが、いずれも 1 色の地に明朝体で著者名と表題のみというスタイリッシュなデザインである。

文庫本とは、軽装が故に廉価である。従って戦後出版業界が確立したマス・プロ体制の中核に、文庫本は据えられてきた。しかし、原則として文庫本は単行本の二次使用である。つまり、古くなったコンテンツが「売るために」新しいメディアに載せられたのだ。しかし、ただ文庫本に過去の作品を落とし込むだけでは時代の波に飲み込まれてしまう。そこで上述した新潮文庫のように、同じ判型でさまざまなカバーデザインが試みられてきたのだろう。明治・大正期の文学作品を、単行本の二次使

用として廉価で軽装な文庫本というフォーマットに落とし込む。そして「明治・大正期の文学作品である」という、経済的な視点に立った時の一種の足枷を、装幀を変えて見せることで取り除こうとしたと考えられる。

3：デジタル時代における夏目漱石

第三章では、電子書籍における装幀・ブックデザインの課題を確認した上で、「音＝聴覚」に着目して書物をデザインしている事例を挙げ、デジタル時代の文芸書のデザインが持つ可能性について展望した。

電子書籍をめぐる議論の中では、紙の書物が「物質性」を持つのに対して、電子書籍は「物質性」を持たないと指摘されてきた。こうした指摘は、紙の書籍が持つ「立体性」に基づいてなされていると言える。(注 11)「紙」という物質の集合である書籍は、必然的に「立体」となる。紙面上で繰り広げられる 2 次元的な造形操作に加え、表から背、裏へと続く表紙をどうデザインするか、素材は何を使用するかといった 3 次元的な造形操作が要求される。従来はこの 2 方面の造形操作は、版元やデザイナーの手に委ねられていた。しかし電子書籍の登場によって、後者の行為、すなわち「立体的」な造形操作という部分は端末の開発者に移行した。電子書籍において、版元やデザイナーが携わるのは 2 次元的な、平面的な、視覚的な造形操作に留まることとなったのである(また、電子書店において表示される書物の視覚的な情報は、もっぱらカバー表 1 が多い)。これは電子書籍を「インターネットからは独立したデジタルコンテンツ」と捉えてきたかつての日本の出版業界で多く見られる状況だが、Google books や青空文庫など、通常の web サイトと同じように閲覧できるタイプの電子書籍では、もはやテキストを包むパッケージ(あるいは本文組版といったコンテンツ自体)の 2 次元的な造形操作すら必要とされない。よって、本段落の冒頭で述べた「電子書籍が欠く『物質性』」とは、より正確を期するならば「従来出版社やデザイナーが担ってきた、書物の『立体性』にまつわる造形操作」のことであり、更にラディカルな場合には、電子書籍においては視覚的な造形操作すら必要ないということなのである。これを人間の五感に置き換えて考えると、電子書籍においては、書物が持つ「触覚」的な要素を選択し実装する権利をデザイナーらは喪失したということになる。(注 12) 現に現在電子版で刊行されている漱石の作品も、電子書店においては主に文庫本のカバー表 1 が画面上に表示されるだけであり、ユーザーは触覚的に書物の立体性を把握できない。

ここで、人間の五感のうち、「視覚」を除いてデジタル環境で書物をデザインする際に最も現実的に実装できると考えられる「聴覚」に焦点を当てた。ここでは CD というメディアに載せられた、ほぼ純粋に聴覚的なコンテンツであるオーディオブックの存在を踏まえたうえで、一般的な電子書籍の理解の範疇に収まりながらも聴覚的なコンテンツを援用している例として、村上龍『歌うクジラ』(講談社、2010)を取り上げた。

iPad 向けアプリケーションとして配信された同書ではまず、表紙のアートワークがアニメーション形式となっている。表題・著者名が映し出されたのち、イラストが動きながら画面に立ち現れる。扉絵でも採用されているこのアニメーションに関して、著者の村上は「静止画では紙書籍の装幀や挿絵と変わらないと考えたからだ」と述べている。(注 13) この時点でも既に文芸書の電子書籍における革新的な試みが見られるが、本節の主題である「音」に関して、村上はさらに興味深いアイデアを実装する。表紙をはじめとした作品中の 10 数か所で、音楽家の坂本龍一が作曲した楽曲が流れる仕様となっているのだ。先ほどのコメントに続けて村上はこう述べる。

(前略)「小説のために作られた音楽」というのは、ひょっとしたら歴史上はじめてかも知れない

と思ったのだ。音楽は、基本的にページをめくる動きがトリガーとなって、600 ページを超える作品中、10 数か所で聞こえてくる。どのシーンで、どの音楽を、どのような音量で聞かせるのかを決めるのに 1 ヶ月以上かかった。単なる背景音にはしたくなかったからだ。(注 14)

ここにおいて村上は、従来のブックデザインに通ずる態度をもって紙面を設計している。「どのシーンで、どの音楽を、どのような音量で」というのは、紙の書物における挿絵や図版、あるいは本文そのものをデザインする行為と根底は同じである。『歌うクジラ』の電子版においては、素材の選択や設計というプロセスの代わりに「音」という新たな要素がブックデザインの内側に含まれているのである。

結論

本論では、第一章で「装幀」と「ブックデザイン」という語がそれぞれ指す意味内容の差異について、第二章で電子書籍登場以前に漱石作品が載せられてきたメディアの形態の変化について、第三章で電子書籍が持つ装幀・ブックデザインの新たな可能性について、それぞれ概観してきた。以上より、①現代日本において「装幀」と「ブックデザイン」という語が指し示す意味は微妙に異なるということ。②文芸書、こと漱石作品が載せられてきた媒体は「単行本（縮刷版）→全集→円本→文庫→電子」と変遷し、その背景には出版業界の経済的な要因が存在すること。③電子書籍における装幀・ブックデザインにおいては、従来紙の本が読者に訴えてきた「触覚」という感覚に代わって「聴覚」が付与される可能性があることの 3 つが結論付けられたと考える。

注

- (1) 西野嘉章『新版 装釘考』（平凡社、2011）
- (2) https://www.nikkei.com/article/DGXLASDG08H0C_U6A211C1CR0000/
- (3) 新村出（編）『広辞苑 第五版』（岩波書店、1998）
- (4) 小柳帝『グラフィックデザイナーのブックデザイン』（ピエ・ブックス、2006）
- (5) 白田捷治『現代装幀』（美学出版、2003）
- (6) 橋口五葉「思ひ出した事ども」『美術新報』第 12 巻 5 号（画報社、1912）
- (7) 蔡星慧『出版産業の変遷と書籍出版流通』（出版メディアパル、2006）
- (8) 紅野謙介『「教養」の誕生 物語岩波書店百年史；1』（岩波書店、2013）
- (9) 蔡星慧 同上
- (10) <https://100satsu.com/bulk-buying/>
- (11) 玉川博章「出版における書物の物質性をめぐって：電子書籍・装丁/ブックデザイン・マンガ」『マス・コミュニケーション研究』第 87 巻（2015）
- (12) 同上
- (13) <https://prtimes.jp/main/html/rd/p/0000000001.000002448.html>
- (14) 同上

参考文献

- ・ 岩切信一郎『橋口五葉の装釘本』（沖積社、1980）
- ・ 印刷博物館（編）『日本印刷文化史』（講談社、2020）
- ・ 海野弘『日本のアール・ヌーヴォー』（青土社、1978）

- ・遠藤律子、宮崎紀郎「明治時代の書物の装幀——印刷および諸技術の発展との関わりから見た装幀の変遷（1）」『デザイン学研究』第 53 巻 5 号（2007）
- ・大貫伸樹『装丁探索』（平凡社、2003）
- ・小尾俊人『出版と社会』（幻戯書房、2007）
- ・佐渡谷重信『漱石と世紀末芸術』（美術公論社、1982）
- ・高木利弘「『電子書籍市場形成の実態と将来展望』に関するメディア史的考察」『マス・コミュニケーション研究』第 75 巻（2009）
- ・西山純子『橋口五葉 装飾への情熱』（東京美術、2015）
- ・ヒュー・マクガイア、ブライアン・オレアリ（編）『マニフェスト 本の未来』（ボージャー、2013）
- ・吉羽一之「明治後期の洋装本にみる書物形成：夏目漱石『吾輩ハ猫デアル』初刊本の本文組版を中心とした一考察」『デザイン理論』第 67 巻（2016）
- ・吉羽一之「書物形成法における一考察：『吾輩は猫である』を手がかりに」『デザイン理論』第 67 巻（2016）
- ・吉羽一之「昭和初期の書物本文組版についての考察：夏目漱石『吾輩は猫である』再刊本を中心に」『デザイン理論』第 70 巻（2017）
- ・渡部和雄、梅原英一、岩崎邦彦「紙出版物利用者と紙・電子出版物併用者の意識や行動の定量分析」『日本印刷学会誌』第 56 巻 3 号（2019）