

## タイポグラフィ雑誌『フラーロン』について 後編『フラーロン』誌の位置づけと影響

河野三男

はじめに

本稿は、イギリスのタイポグラフィ雑誌『フラーロン』に注目し、その再評価を試みる。同誌は一九二二―三〇年にかけて七号を発行してその活動を終えた。本紀要『GENESIS』16号(二〇二二年)にて、本稿と同じタイトルの下で、「前編 発刊の経緯と編集・組版」として『フラーロン』の解剖を試み、後半の五―七号からの編集方針と編集者の変更が雑誌紙面にどのように具体的に現れたかを検証した。ここでは後編として、同誌発行前後の時期の印刷改革運動の状況とその後の影響の程度を英国発の主なタイポグラフィ関連雑誌を通して、現代に残した意義の確認とともに探る。

### 一、二つの運動との相違

前編で見たように、『フラーロン』が世に出た契機は、時代が抱える課題への対応だった。印刷の改革を巡るかまびすしい動きに一石を投じる意図があったと観察できる。それは時代への提言を込めて、伝統を確認し知的基盤の獲得を支援するための論点や見解の提供だった。彼らの提言には、印刷関連業者の自覚を促すという啓蒙の意図もあった。その行動がどのような言論の形で受け継がれたかを、同時代およびその後の英国における主な定期刊行物から探って位置づけを試みる。

産業革命が社会生活を激変させたことで、いわゆる家内制手工業から工場制機械工業へという製品製造現場の変化への反応があった。そこでは、大量複製への焦りと希望とが織り混ざった美的価値および装飾的価値についての見解を含みつつ、活字とその演出法についての議論を巻き起こしていたが、果たしてどんな試行があったのだろうか。後編ではそのような視点を中心に、『フラーロン』の後半三号の編集を担当したモリスンの言説と比較しつつ、英国でのタイポグラフィを巡る動きを概観してみる。

### (一) アーツ・アンド・クラフツ運動(以下A・C運動)との比較

ここでは目的、手段、装飾の三つの側面で、主にA・C運動の支柱としてのW・モリスの書籍設計の理念と比較してみる。

W・モリスがラスキンの中世の正当化に同調して「ゴシック・リヴァイヴァル」の洗礼を受けている有名な事実も不可欠な背景である。モリスンが「一八五二年開催の」大博覧会ではゴシックの唱道者ビュージンがデザインした中世の装飾や復活したブラック・レターの活字は、当時のタイポグラフィの帰結の一つだった。文字よりも重要だったのは復古の精神だった。それは産業の前進を強く批判するもので、前の世代を熱くさせた精神だ<sup>1)</sup>と言うように、ゴシック・リヴァイヴァルの残照が影を落としていた背景がある。

第一に目的から眺めると、『フラーロン』発行がA・C運動の影響下から生まれたことから、この運動との共通点は無視できない。モリスンは、A・C運動に一定の評価を与えていた。それは主に「モリスの産業主義への抵抗が感傷的ではなく社会的だった」<sup>2)</sup>からで、思想的背景への共感だった。W・モリスの抵抗は社会主義者としては当然な姿勢だ。産業主義への突入と人間の手仕事の軽視への危機感と社会改革が絡んだ運動だからこそ、モリスンの賛同があったのだろうが、評価は全肯定ではない。その理由は、おそらくW・モリスのアート志向と耽美主義傾向への疑問からだろう。

もう一つの共通点があるとすれば、それは「すぐれた製品」を実現し提供する目的にある。この場合の「すぐれた」という語の英語はfineであるが、洗練された仕上がりを意味する。きめ細かく丁寧で、しかも機能面だけでなく心理的にも満足感や喜びを与える製品。このすぐれた製品の中身に立ち入ると、そこにはA・C運動との相違が現れる。(それは以下で比較する。)

モリスンはW・モリスの行動に限界を感じとっていた。それは機械化への傾斜を忌避するのではなく、工芸的要素を活用しつつ、量産の可能性に希望をつなげて、機能性と経済性を重視した。ここでのいう機能性とは製品としての直接的(身体的)及び間接的(心理的)な「有用性」の双方であり、経済性とは効率的生産による「価格の抑制・適切さ」であり、人々の日々の生活つまり経済的行動への貢献である、と解釈できる。大量生産による製品の画一性は、それ自体が大衆に同一の品質を安価で保証するというメリットに転化されていて、そ

れが社会貢献となる。解決すべきは粗雑な製品という質の問題であった。総じて、W・モリスは理想主義的であり、モリスンは実用主義的であろう。

第二に手段で眺めると、A・C運動の趣旨には機械文明への嫌悪があった。

彼らの拒否する「機械」は熱エネルギーを動力機関として利用する自動方式であり、受け入れた機械は旧式の木製手動式であったが、素朴ながら一定の構造を有した力学的な動作器具ではある。機械とは何かの定義がないために、曖昧さを残している。また産業主義の進展で分業化が進み、職人から責任感が喪失することにも危機意識があった。

機械の活用では、A・C運動の後に生まれた『フラードン』の編集方針は肯定的であった。前編で既に触れたように、『フラードン』は新しい技術を利用して、産業の枠組みを経由して受け手の手を定めた外向的な行動だったが、A・C運動では素朴な機械と道具それに手工芸に依存する中で、内向的に充足した作業環境を是としていた。

第三に装飾要素の扱い方ではどうか。装飾過剰気味のW・モリスは、優れた製品には装飾が不可欠だと理解し、装飾は生活に豊かさを添える要素であり、第三者にもその鑑賞を求めたのだろう。だが、装飾の美は精神のあり方の一部であるが全てではないため、必須とは言えない。

『フラードン』では、全号を通しての紙面デザインが一定の回答を用意していたと見ることができる。つまりテキストが主であり装飾性は乏しい。扉のデザインは簡素であり、装飾要素はアクセント程度である。だが、モリスンには「利便性はタイポグラフィの技法にとつては始まりではありえても、最終目的ではない。(略)装飾のある書籍を提供することは、タイポグラフィの技法の無視すべきでない一面である」<sup>(3)</sup>という理解があった。そこには「フラードン派」の一員であり、ナンサッチ・プレスを起こしたフランシス・メネルの理念と実践が影響しているだろう。つまり、メネルの組版演出の特徴は、出版物ごとの書体選択の多彩さと「隠喩に富んだ印刷」<sup>(4)</sup>にあるとされている。オーナメントの使用が内容(テキスト)との関連で選択するという有効性を重視していたのだ。つまり、オーナメントに機能を発見した。言葉だけに喚起されて思い描くだけでなく、装飾要素の援用によって膨らむ想像力への点火を促し、読書が楽しさを味わう場の提供である。読み手と作り手とのつながりを強化する相互共感を活用した心理的・内面的な機能主義であり、書籍の装丁と一体化した

活字と組版と飾りの交響が生み出す演出であり、理性と身体感覚と心理反応の面を満足させようとする。

## (二) 私家版運動との比較

ここでは読者への意識、印刷への動機、製作物への価値観、それにタイポグラフィについて一九世紀中頃から盛んになった私家版印刷と比較してみる。

第一に読者という存在の意識はどうであったか。『フラードン』は印刷業者を対象として、彼らに読み手の存在を意識させるよう促した。私家版印刷の考え方に影響を受けているとはいえそれとは異なり、市井の読者への意識が濃厚だった。それは私家版にありがちな、自己の美的価値観の発露の手段としての書籍製作という、自足する満足感に閉じ籠る志向ではない。私家版では読者は極めて限定された中で、価値観の共有が重視された。

モリスンは伝統主義者ではあるが、疑問を抱かないで従うだけの伝統保守とは異なる言動を示した。印刷の本質である複製技術の長所を社会の伝統や慣習を重んじつつ適切に使いこなすという慎重だが向目的な理念だった。その裏には読者の多数は(とりわけ活字書体において)保守的であるという認識があった。その保守的な受け手には慣習という容易に崩せない深層がうずくまっているとの判断だろう。慣習という同一地域で暮らす人々の文化の下層に堆積する無意識に近い錘(おもり)は伝統に裏付けられて存在する、という認識がモリスンの思想の核にあるはずだ。そこで慣習的受け手に届ける目的遂行のために、歴史に踏み込んで慣習や伝統の役割を確認する必要があると求められた。したがって、伝統の解釈が後ろ向きに働かない。いわばリテラシーの向上による「近代読者」が成熟期を迎えていた時勢への対応だろう。

第二に印刷に対する動機を比較する。私家版運動を「内向的」と先述したが、行動の裏には強い反抗心が隠れていた。それは当時の無秩序な印刷物への静かな抵抗もあり、表立って声高に主張しない紳士的な態度のようでもある。私家版での印刷(および装本)は、既存の文芸作品を素材にして書籍形態の美の追求のための手段だった。他方でモリスンらの印刷の位置づけは、自己または他者の追求テーマや見識を広く公表する手段だった。

第三に製作物への価値観を比較してみる。私家版印刷の評価では、モリスンはそこに見られる閉塞的な習癖と個人の美的趣向の追求とは一線を画してい

た。W・モリスの原点である装飾の価値と職人の責任感に共感しつつも、それだけでは限界があると考えていた。モリスは印刷では美の追求のあまりに優先課題が看過されることに警鐘を込めて、「美は望ましい。そして美は求めなければ現われるものだ。美のための美、あるいは変革のための変革ほど、タイポグラフィにとって災難を引き起こすものはない」<sup>⑤</sup>と指摘している。製品の「用」が十分にしかも無意識の上に機能すれば、そこには「美」が自ずから沁み出てくるというのだろう。もし「用の美」という語が英語にあったならば、モリスはそれを採用しただろう。書籍という形態とそれが秘める内容が徹底された先には、充足感からの喜びを与える姿が立ち現れるはずだという考えである。

次に具体的な面で比較してみると、エゴイストで嫉妬心が強かったダヴス・プレスのコブデン・サンダーソンが、モリスの書籍製作への態度を批判した一文に出会う。「彼の作品はすばらしいし、それ自体が時代を画するもの」との一定の評価はあるものの、「彼（W・モリス）の行なったことの多くはタイポグラフィの点からは見当違いだし、著者の思考表現がなされるべきページを完全に破壊している」と、素人性と過剰なデザイン志向を退けている<sup>⑥</sup>。書籍デザインにおける表現主義の弊害の指摘だ。サンダーソンの書籍に対する思想は、W・モリスと異なる。彼が完成した書籍のたまたまは簡潔を旨としているために、装飾的な要素を排除していて、プロテスタント的特徴を示す。したがって、サンダーソンは流行思潮を気分的に捉えた気取りではなく、あくまで批評精神を思想の表出として挑んだ私家版印刷者だと言えるだろう。

また、ある解説では「頹廢的な印刷はつねに装飾的な印刷である。タイポグラフィの想像力がうまく働かないと、装飾的になる」というジャクソンの引用に続き、これを最も熱心に採用したのがバウハウス派であるとしている<sup>⑦</sup>。モダニズムは「カルヴァン主義者のスタイル」と異なるのだろうか。

第四にタイポグラフィの面での違いをまとめてみる。モリスは活字書体の設計においてもW・モリスの有名なヴェネチアン系のゴールデン書体を評価していない。この書体はケルムスコット本全体の約五割で使用されている。私家版の活字ではジェンソンとその同時代人のヴェネチアン系をモデルとした活字が占めていて、W・モリスの悪影響へのモリスの批判は激しい。たとえば有名なゴールデン書体は「醜い」し、私家版が使う同類書体は「これ見よがし

で、悪名高い出来損ない」<sup>⑧</sup>だと切り捨てている。そして「すぐれた印刷の大義は、自分専用の奇妙な様式のための下品な狂気で台無しになっている」<sup>⑨</sup>として、ケルムスコットとその亜流に反発している。ジェンソンのローマン体の文字造形に対するモリスの批判は、ヴェネチアン系のローマン体の大文字の字幅と高さにある。とりわけ高さがキャップ・ハイトと同じであって際立ち過ぎること、それに小文字hやeが読み手の眼を捉え過ぎて読書行為に支障がある、などである。これは『フラéron』掲載の彼の論文『The Ideal Type』に披露されている。さらに「見栄を張ったg、e、b、yの文字と突出した大文字でルネサンスの活字に忠実だ」<sup>⑩</sup>などと、読者の目を止めてしまう文字造形を批判している。

### （三）アーツ・アンド・クラフツ運動の後裔

改革運動の立場をやや発展的に受け継いだ独立した活動を眺める。『フラéron』以外で英国内での「印刷改革運動」の中心は、これまで触れてきたようにA・C運動が契機となっていた。ここでも『フラéron』と比較しつつ概観する。

#### A. 月刊誌『インプリント』

『インプリント』は一九一三年に月刊を目指したが、九号を発行して終結した。一月から八月までは順調に月刊で発行できたが、九号は十一月発行となり、それが最終刊となった。創刊号の巻頭でジェラード・メネルと思われる匿名の記録欄があるが、そこには詩人・画家であるW・ブレイクの言葉「輝かしい夜明け」がこの雑誌の理想だと紹介されている。高揚感が伝わる一節である。

この雑誌に関係した人物には、意外と多くの者が参画していた。編集担当はリトグラフィアのE・ジャクソン、タイポグラフィのJ・H・メイスン、カリグラフィアのE・ジョンストン、そして印刷者のジェラード・メネルの四名で、専門分野が異なることが特徴である。その他に諮問委員会として桂冠詩人のR・ブリッジ、中央美術工芸学校の初代校長であるW・R・レザビー、印刷人のデヴィーン、アシェンデン・プレスのS・J・ホーンビーを含む三十三名が名を連ねている（五号以降は三十二名）。有名な私家版派が際立つ。



執筆陣は九十一名が寄稿し（このうち四名は共同執筆）、八十七の記事が発表された。毎号平均では、同一人物による複数執筆と匿名執筆を含めて十名が書いている。際立った寄稿者では八回発表した者がメイスンと古書販売人のエヴェラード・メネルの二人。七回発表者はE・ジョンストン、肩書き不明のD・パウエル。六回発表者は物故者で「導師」と称号のある一九世紀の書誌学者T・ディブデイン。五回発表者はリトグラフ家のE・ジャクスンである。これらはほとんど連載記事である。珍しい人物として、フランシス・メネルの母親で詩人のアリス・メネルが二号に児童書の挿絵について寄稿している。また、モリスンが二十四歳にして初めて発表した論文「典札書に関する覚書」が八号に見られる。最終号では六名しか書いていないが、急激な状況の変化がうかがえる。その理由のひとつは第一次大戦前夜の英国社会の経済状況の混乱とそれに伴う資金面での困難であり、もうひとつは、意見の相違であったと報じられているが、詳細不明だ。

『インプリント』の主な対象は印刷業界であり、その内容は主に業界への提案だった。印刷を工芸分野の価値ある地位へ引き上げようと、印刷関係者への自覚を促す企画だった。全号の目次を眺めると、印刷関連（方式や機械や用具類）などが最も多い記事であり、次は評論関連であり、ビジネスに関する記事が三番目に目立つ。その他は装飾や挿絵や書籍などに関する記事が占めている。

また『フラローン』は『インプリント』で示されていた課題を引き受けた<sup>③</sup>とModern Typographyの著者ロビン・キンロスはまとめている。だが、同じように業界向けを意識したとはいえず、『フラローン』はいっそうの広い範囲からの執筆者とテーマを特徴としている。また、キンロスの『フラローン』に関する見解は「印刷業界に向けて語りかける明確な意志はないが改革運動内にあるいは集まりの中での議論のための手段として間違いなく機能した<sup>④</sup>と、実践的ではなく内輪だと見て芳しくない。これには創刊号での「発刊にあたって」という類いの宣言が見られないことも関係しているだろう。だが、「議論ための手段」ではあるが、広角的内容を扱い、海外からの執筆者の寄稿もあり、ヨーロッパへの一定の広がりには推測できる。

『インプリント』と『フラローン』との関係では、キンロスの解説が参考になる。『インプリント』は「それ以上に活気のある『フラローン』およびその

後に現れた他の雑誌の精神的な母体であった<sup>⑤</sup>。この言葉は、この二誌の影響を位置づける上では重要な指摘であり、その後の印刷改革運動の先駆けとしての存在を評価している。

B. ダブル・クラウン・クラブとカーウエン・プレス

ダブル・クラウン・クラブでは、『インプリント』以上にA・C運動の影響は濃厚である。一九二四年十月に結成して、四十年以上継続した会合である。設立会員はサイモンのほかに出版人かつ多方面で活躍したS・ロバーツ、出版人のF・シジック、タイポグラフィや書籍製作についての論文が食卓を囲んだ会員に配付されて、議論が交わされた場（ダイニング・クラブ）であった<sup>⑥</sup>。モリスンは設立会員としては名前の記録はないが、何度か参加している。

一九六四年のクラブの四十周年記念講演で、晩年のモリスンはクラブの功績を語っている。それによれば、「この四十年は特筆すべき結果を得ていて、力強く確固とした意見の違いを持ちながら、冷静を保てた<sup>⑦</sup>し、印刷人とデザイナーだけでなく読者の執事たる出版者が参加することで、「読者と向き合う必要のある出版者と奇行と乱暴をはたらくデザイナーが向き合うことを気づかせた<sup>⑧</sup>」としている。この引用者のJ・モランはモリスンを公平に見つつも、名を遂げた彼の晩年の言動には批判が目立つ。

このクラブの形式を雑誌発行という公開の場で発展させたのが『フラローン』である。キンロスは「これらの改革運動の快樂主義的で自己閉鎖的の観点では、ダブル・クラウン・クラブで崇められた<sup>⑨</sup>と述べて、広がりを見せない仲間内の楽しみの場だとして厳しい視点で観察している。しかし、「快樂主義的」は何を指しているのか。キンロスが傾いているモダン・タイポグラフィでの抑制的な組版も、その清楚な空気感は「快樂主義的」ではないだろうか。

サイモンに関連して、カーウエン・プレスについても少し補足する。『GENESIS』16号掲載の前編でも触れたが、基本的には端物と広告の印刷物を得意としていたが、美術家や挿絵画家が集まる場でもあって、カーウエン一家の後を引き継いだサイモンが活字と挿絵との独自の分野を築いた。やはりキンロスによれば、この印刷所は「とりわけ良質の食事とワインを連想させる、文

士風であるが深刻過ぎない世界だ」<sup>(7)</sup>と分かりやすく例えている。「深刻過ぎない」という部分こそ、モリスンとは異なる挿絵とテキストとを同等に扱って特徴を見せていたサイモンの真骨頂だろう。自分の楽しみを優先する姿が見え隠れる。この時代に多く存在した私家版印刷者の典型の一つだ。フラールン派の両頭の一人にもこの理念があったのは、互いの懐の深さだろう。

### C. 『ペンローズ・アニュアル (Penrose Annual)』

一八九五年という早い時期に「グラフィック・アート」の評論を目的として発行された年一回発行の雑誌。一九八二年まで八十七年間続いて貴重な記録を残した息の長い定期刊行物である。『フラールン』よりは二十八年早い刊行であるため、その当初の発刊趣旨は『フラールン』とは無関係である。「グラフィック・アート」という名称にも美術への憧れが見える。

発行数とページ数が共に多く、統計と分析は物理的に不可能だが、印刷に関連する事柄を全方位から集めて評する雑誌であると総括できるだろう。G・デザインの種類、製品の紹介や評論、最新式印刷関連機械や機材や技術、インキ類、用紙、特殊加工法などの情報紹介が主体と言える。かつて手にとって眺めた経験では、印刷技術面のページが多かったという印象が残っている。したがって、タイポグラフィに関する記事は主ではなく、ビアトリクス・ウォードやモリスンやチヒョルトらが寄稿した一九三〇年代は、例外的にタイポグラフィへの熱気を伝えることに注目したのではない。

その守備範囲が広いことは特徴の一つだった。この年鑑的性格をもつ雑誌の発行期間それ自体が近代印刷の歴史と重なる時代の傾向を映すだけでなく、印刷の可能性も探った印刷ジャーナリズムでもあるだろう。それだけに筋が通っていて、グラフィックつまり写真図版などの視覚要素のカラー印刷が主体となる変化の様子を追跡できだろうし、視覚要素が大胆に展開して読者の興味を引くなど、その勢いが時代を貫いていたと想像できる。

また、組版と印刷の技術形式が進展する時代の課題に取り組んでもいた。めまぐるしく変転する目の前の問題解決へのヒントをタイミングよく提供していた。そのため、印刷やデザインの新情報を早く取り入れるには重宝であり、時代と共に歩む息の長い雑誌たりえた。ただここには、手工芸の要素は見られない。それが過去の技術であるからだろう。つまり、A・C運動の痕跡はうかが

えず、G・デザインと多色印刷再現技術の輝かしい可能性を追っている。

短命な『フラールン』が文字主体の理性への信頼を基礎にした伝統的な世界観を具現化していたのに対して、『ペンローズ・アニュアル』は色彩豊かな図版による感性と文字組版との合体を疑うことなく試みた媒体と言えよう。

### (三) ニュー・タイポグラフィ運動との関連

タイポグラフィに関する一九二〇年代に始まる大陸での新しい動きには、G・デザイナーがタイポグラフィを担う宣言があった。その論理の骨子は、従来の文字主体の印刷における硬直化または陳腐化した組版からの脱皮と、デザイン上の自由度の獲得と実践であった。それはまた結果的に常套的で工夫が見られない印刷工場内の仕事を批判し、新しい職種としてのG・デザインを社会に認知させることになったのではないとも見られる。理論の構築は主にエル・リシツキーやモホリ・ナギそれにヤン・チヒョルトらにあることに留めておく。

「印刷デザイン」とも言えるこの種の技芸の登場は、時代の技術と密接だった。カラー印刷の本格化とオフセット平版印刷と新しい組版方式の登場、それにサンセリフ体という新分類書体の本格的な登場とも時期が一致することで、G・デザイナーを刺激して活躍の場を増やしたが、その反面でタイポグラフィの役割と立場が霞んだ。

ニュー・タイポグラフィ運動に対するモリスンの私的な場での意見が残されている。一九三七年にしたためられたモリスンの手紙だ<sup>(8)</sup>。ドイツを中心とするニュー・タイポグラフィ運動に対して、アップダイクへの私信で憤慨している。いわく、かれらの言動は「空念仏だ」、「様式と感覚をすり替えたがっている」として、アップダイクの吐いた「汚れた自己顕示欲だ」との言葉に賛意を示している。アートの傾斜する大陸のG・デザイナーへの不信の表明である。

アートとデザインの分岐点は誰がオリジナル・メッセージ(独創的視点)を用意するかである。アートの基本は非実用性、個から個へ、自作自演、独創性の自己表出で内発的であり、デザインの特徴は実用性、個から多へ、計画・統合・設計、ある概念の実現化(再現)であり外発的だ。デザインにおける創造性とは、第一次の(オリジナルな)言葉・概念の視覚化・現実化における第二次創造あるいは追創造(再現)にあるといえる。

ちなみに、モリスンのアートの定義は「技能によって知的に熟考され意図されたあとの一つの結果だ、と定義できるかもしれない」<sup>(9)</sup>とあつさりしているが、実は警戒心が働いている。「この時点（一八五一年の大博覧会）以降、アートは魔法の言葉となった。アートと名のつくあらゆるコースの講座があつて、アート雑誌が出版された。また木彫りアート、刺繍アート、鉄製品アート、調度品アートなどが流行った」<sup>(10)</sup>と、言葉の意味の無制限な拡大を警告している。アートの真骨頂は独創性であり、内的抵抗を破る強力なエネルギーから表出するメッセージであるはずだ。

タイポグラフィは芸術（美術）かデザインかという問題では、C・ビゲロウの小論の中に見出せる<sup>(11)</sup>。そこではビアトリス・ウォードとチヒョルトとの見解の違いを紹介している。ウォードは「印刷物を芸術作品、とりわけ視覚芸術と呼ぶのは言い過ぎだ。それは芸術の目的が、美それ自身のため、あるいは感性の楽しみのために美を表現するところにある、という意味を含んでいるからだろう」と限定的だが、チヒョルトは（Clay in the Potter's Hand, *Parouse Annual*, 1949）の中で「クリエイティヴ・アートは優れた絵画や彫刻と同じくらい完璧なまでのフォルムを作り出すことがある。タイポグラフィは、専門家からはいつそう熱い尊敬を受けてしかるべきである。というのも、タイポグラフィは自分の目の前には変えることのできないことばが素材としてあり、他の芸術家たちよりはずっと厳しい制約を受けているからである」と表明しているようだ。

このような二人の見解を紹介して、ビゲロウは次のように要約している。「ウォードは、論点の基本を実用においている。なぜならタイポグラフィはその実用性によって理想を伝えるからアートではありえないとする。アートはどことなく功利や論理というよりは美と感性のものだ。チヒョルトの論点の基本は、複雑さと精緻さという意味で洗練されたところにあるとしている彼にとつてタイポグラフィは、視覚アートと同様に綿密に考えられ、完璧で難解かつ捉えどころのないもの故に、アートそのもののものだ」と。この二人の差は、複雑さとか精緻さという行為者の観点ではなく、先に述べたオリジナルの概念の存在がどこまは誰にあるかに関わる。

## 二、『フラーロン』誌と後続の雑誌との関係

### (一) 状況の変化

タイポグラフィを担う職域が、印刷の現場からG・デザイナーの手に受け渡される変化が起こっていた。それは、その後の印刷関連の状況を変貌させ、伝統的な活字組版とそれを上回るデザインの要素が先行する作業の顕在化によって活字を巡る環境変化を発生させた。書籍印刷と商業広告印刷との二極化が自覚化されたともいえる。一九世紀の商業印刷と大量消費社会の出現でもその変化はあつたが、そこにはおよそG・デザイナーという自覚された職業集団の存在はなかったと想像できる。その当時の印刷物、主にポスター類や端物類に見られるデザインには、計画的な設計という視覚要素の演出が活字書体の個性の衝突で圧倒する勢いで満ちている。活字のサイズと種類の多さが混在・乱舞し、底抜けな活気がありカオス的であるが、焦点が定まらない粗雑さが際立つ。情報の整理も窮屈さの中で効果を減じている。洗練度がないし訓練された職人の手技かどうか疑問でもある<sup>(12)</sup>。

『フラーロン』誌が発行されていた時代の前後での印刷改革運動では、盛んな議論が続いていた。それは数人規模の印刷関連者による小集団行動で、雑誌類の発行で自らの主張を印刷物によりその質的な意識を具現化して発表することだった。

また大陸でのニュー・タイポグラフィ運動は、その意図がどうであれ、資本主義経済での生産者と消費者との関係の密接化、言い換えれば消費者を説得するまたは囲い込む行為に寄与するという意味では、経済活動に寄与した。モリスンの語る「経済活動に資する」面が現実化しているわけで、一般には感知しにくい、国民生活を支える上で確実に役立っていたのだろう。

だが、書籍と広告物の印刷量の差は一般的には桁が異なるほど大きいし、市場規模や普及度も異なる。その差はまた影響の範囲や目的とする対象の層にも関わる。そこで書籍と広告の印刷・組版を同等で単純に比較することは、この本質を見失いかねない。

### (二) 主なタイポグラフィ関連雑誌

『フラーロン』の影響を英国内で眺めてみる。まずは時代順にいくつかの雑誌をとりあげて、『フラーロン』との影響関係を検証する。ここで取り上げる



雑誌媒体は、第二次大戦前後からの数十年間ほどに試みられた企画である。

この時代の雑誌の特徴としては、二つあげられる。① G・デザイナーが編集を担うことから誌面が色彩に溢れたり、情報整理の徹底によりレイアウトに多彩な変化または統一感を加えたりしたこと。すなわち視覚要素が前面に現れた。② G・デザイナーは実践家であるために、テーマに対して学究的な姿勢がとれないこと。その職種の特徴から雑誌の内容は現実的な問題や課題への実践的な対処法または意見表明が多い。

もう一つ追加すれば、印刷出版業が印刷業と出版業に分裂する現象が固定化されたことだろう。出版業が独立する傾向が濃厚となった頃から、G・デザイナーが表紙デザインや編集に関わる行動が見られた。同業内での分業制の確立がもたらした時代に登場したG・デザイナーの幸運な門出だった。しかし、半世紀後には技術のDTP化やデジタル化の影響で分業制が崩れ、統合化現象が発生している。

A. 『タイポグラフィ (Typography)』誌と『アルファベット・アンド・イメージ (Alphabet and Image)』誌

『タイポグラフィ』誌はロバート・ハーリングが企画し、一九三六年に発行された定期刊行物である。全八号を発行して一九三九年に廃刊したが、一九四六年に彼は『アルファベット・アンド・イメージ』(以下A&I)というタイトル変更によって再発行を試みた。このとき、『タイポグラフィ』誌の印刷出版で協力した印刷者ジェイムズ・シャンドがこの雑誌の発行に関わった。一九四八年まで八号を発行している。この時代の印刷現場を巡る状況の変化を語るには、第一次世界大戦を無視できない。雑誌発行の困難さが想像できる。戦後でも印刷業界には頑迷で保守的な工芸職人が生きていて、G・デザイナーが志向する新しい動きには興味を示さないあるいは無視という態度だったのだろう。

ハーリングは、この印刷関連で一定の役割を果たしていた美術工芸の職人と、新しい職業人であるG・デザイナーとの仲を取り持つことを志向していた。G・デザイナーを「美術家と印刷名人(親方)により歓迎される、見失われた技術者」<sup>(2)</sup>と位置づけていた。この雑誌ではページ物という書籍デザイナーへの意識は少なく、主に端物印刷物や新しい制作物を紹介することに意欲的

だったようだ。そこには十九世紀のタイポグラフィの復活を匂わせる意図があり、一種の復古的雰囲気が見られる。一九五〇年代に十九世紀のスラブ・セリフ系書体の復活をみることにつながるだろう。

『タイポグラフィ』誌はやがて方向転換を試みた。タイトルが活字に集中し過ぎてしていると反省して、『アルファベット・アンド・イメージ』という柔軟な誌名の下での写真などをはじめとする、グラフィックな要素を取り入れた紙面や記事に方向転換した。その点で、すでにここでは『フラールン』誌の趣とは異なる傾向を明らかにしている。ただ、この発想の根底には、職人を共同の作業の良き相手としてどのように互いに刺激し合ってグラフィックな展開を可能とするのが模索されていることが、重要である。この一部分は『フラールン』からつながる意識と重なる。つまりモリスンの「印刷人が職人の高い水準を目指すように励まされることが望まれていた」<sup>(3)</sup>という印刷現場の意識改革が前提とされていたことに通じる。

いずれにせよ、この二誌には、『フラールン』の影響は見られないと判断できる。大陸からのニュー・タイポグラフィ運動が持ち込まれた状況下で、独自性と伝統を意識した結果の、カトリック的な装飾性への憧れがこぼれ出たのではないだろうか。

B. 『タイポグラフィカ (Typographica)』

タイポグラフィでありG・デザイナーでもあり教育者でもあったハーバード・スペンサーが弱冠二十五歳で一九四九年から発行した雑誌である。スペンサーは一九二〇年代に大陸で起こった「モダン・タイポグラフィ」つまり「モダニズムへの理解と賞賛」を英国のG・デザイナーに紹介する役割を果たした<sup>(4)</sup>。さらに彼は一九四四年から七三年の間に『ペンローズ・アニユアル』の編集長も務めた時期がある。

新旧の二つに分けられる。旧シリーズは一九四九年から五九年の間に十六号を、新シリーズは一九六〇年から六七七年の間に同じく十六号を発行した。一巻の平均ページ数は旧シリーズでは四十で、新シリーズではその一・六倍の六十五である。本文書体の使用状況は資料不足のため今のところ不明であるが、かつて手にした記憶ではサンセリフ体が主要書体だった。

この雑誌の目次一覧を概観する限り、テーマはタイポグラフィだけでなく、

人物の評論や紹介、サインやレタリング、写真、デザイン・印刷、書籍、その他を扱っている。旧シリーズでは①タイポグラフィ、②デザイン・印刷、③レタリング・サイン・文字・記号の順で記事が多く、新シリーズでは①レタリング・サイン・文字・記号、②人物評論・人物紹介、③タイポグラフィ、の順位となる。新シリーズでは④にデザイン・印刷が続く。

内容は歴史に遡る調査や研究を奨励する記述ではなく、その時代に発生している問題または将来への問題提起を主に含む。それはタイポグラフィを巡る技術と社会へのコミットが盛んになりつつある時代の必然と言えよう。つまり、モノフォトやルミタイプなどを代表とする写植組版とオフセット平版印刷が主流となりつつあった印刷の新技术の洗礼を受けていた時代だったことで、多くの課題が山積されていたことが避けえない背景としてあっただろう。

『タイポグラフィカ』の背景には、研究調査に要する時間を許さない時代の速い流れがあつて、『フラロン』のような学術的なテーマが見られないことが特徴である。つまり、歴史を貫くような思想的な姿勢は見られないが、同時代と向き合う姿勢は顕著だったと言えよう。

スペンサーの英国でのタイポグラフィにおける貢献は、大陸のモダニズムとニュー・タイポグラフィの紹介と普及にあつた。それは主にチヒョルトを通して理解であつた。しかし、キンロスはこの二人を次のように比較している。「チヒョルトが自分の全経験において美的かつ理想的に魅了されたタイポグラフィに固執し続けた一方で、スペンサーの指導には少なくとも明らかにそのような部分はなかった。それはビジネスマンの日常世界のためのタイポグラフィであつて、ここでは造形の簡潔さは効率とコスト節約を意味したし、思想的な含みはなかった」<sup>96)</sup>。スペンサーの実利的で現実重視の姿勢と、チヒョルトの厳格で精緻で完璧さを追求する、スタイリッシュで緊張感をほらんだタイポグラフィ観が、ここで要領よく紹介されている。妥協的で現実重視の英国人気質と、理論的に頑固で理想型のドイツ人気質の違いにも見えてくる。英国のペンギン・ブックスでの仕事を契機に書籍タイポグラフィを捉え直したチヒョルトが、その後に英国のデザイナーやタイポグラフィに影響を与えた背景には、スペンサー流の現実的な解釈があつたということでもある。

スペンサー以前には、地味ながらアンソニー・フロシヨールというタイポグラフィで印刷者がいた。フロシヨールもチヒョルトの影響を受けていたが、そのデ

ザイン意識の強い新しい捉え方は印刷現場との違いをいっそう強く意識せざるをえなくなり、一九五〇年代以降はタイポグラフィの教師となってG・デザイナーを育てた。彼の熱心な教育活動はG・デザイナーが英国に出現した時期と重なる。

#### C. 『印刷歴史協会誌 (Journal of the Printing Historical Society)』

一九六四年に設立された団体である「歴史印刷協会」が発行する雑誌である。設立会員はレディング大学のタイポグラフィ教授J・モズリー、タイポグラフィで歴史家のJ・ドレイファス、タイポグラフィと印刷史の研究者J・モラン、M・ターナー、レディング大学のタイポグラフィとグラフィック・コミュニケーションの名誉教授のM・トゥワイマン、D・チャンバース、ドイツ生まれで英国に移住したタイポグラフィで活字設計家のB・ウォルプである。モズリーなどの名前で分かる通り、レディング大学とのつながりが深く、いわば重鎮とも呼べるタイポグラフィまたはグラフィック・コミュニケーションの専門家が集まって学術的な研究成果を発表している機関誌だ。

その活動目的は前付けページに明記されている、次の三つである。①印刷の歴史の研究を促進し、その関心を高めること。②印刷機、記録、過去の道具類の保存を進めること。③上の二つの目的に関する出版物を制作すること、である。具体的には、印刷の技術と資材の歴史、個々の印刷人の歴史、業界組織の歴史、それにこれまで扱われていない事柄についての、権威ある記事を出版という形で世に問うことを意図している。年一二回発行するこの刊行物には歴史に埋もれている課題の掘り起こしと追求があつて、その研究成果は興味深く読める。その意味では、『フラロン』の趣旨と内容をもっとも強く受け継いでいるし、名称から明らかなように『フラロン』よりも徹底して「歴史」を探っている。ただし時代の課題と取り組んだ『フラロン』の趣旨はここでは欠けているが、その行動には『フラロン』が刺激として働いていたと推測できる。それはアカデミックな方向への可能性だろう。

一九六五年発行の第一号の前書きでは、この定期刊行物が発行された頃の事情が二つ述べられていて、興味深い。①は、冒頭での当時の歴史的資料の散逸への危機感が表明されていること。また、数世紀続いた印刷の本質的な部分が変わらない時代がいに消えつつあることも指摘されている。つまり写植(英



国では「写真組版 (photo-typesetting)」と呼ばれた技術」の出現があつて、金属の活字と活字版印刷が消えつつあり、それに伴いプロセス製版とオフセット平版印刷が時代の趨勢となつてゐることを指している。②は、オックスフォードとケンブリッジの両大学印刷局が歴史的に価値ある証拠文書・資料を意識的に収集したこと。それに反して、例外はあるものの、博物館が何も援助していないことを取り上げ、その原因が「印刷が片隅の手工芸なので語られ得ないからであり、昔から業界がロンドンに集中していることで地方都市の誇りが元気を失つてゐるからだ」<sup>③</sup>という事情を指摘している。

#### D. その他の雑誌媒体

右の三点の後に現れた雑誌類の特徴は、G・デザインとタイポグラフィを統合するという意味で、写真図版類が格段に増えて、視覚要素と書体との競演となつた。だがそれは、「新しく現れたタイポグラフィ中心のデザイナーたちの集団が展望も議論の場もなく片隅にいて追いつめられ、国内に閉じこもつた」というキンロスの指摘<sup>④</sup>にあるように、次に起こる大陸のニュー・タイポグラフィとの違いがうかがえるし、『印刷歴史協会誌』が、その後に英国に現れる雑誌類とは異なり異彩を放つてゐることが明らかだ。たとえば、以下のような雑誌である。

『ベースライン (Baseline)』。これはデザイン関連用具・用品や転写式活字書体シートを製造販売するレトラセット社が一九七九年から発行した。マイク・ディンズが設立者のひとりで、編集を長く担当していた。主なテーマは活字とタイポグラフィであるが、グラフィック・イメージを気楽に楽しみながら多少は学べるという内容が特徴のようで、G・デザイナー向けの情報誌的な位置づけができる。一九九〇年代中頃にはレトラセット社が離れて、デザイナーらが集まつてこの雑誌の発行を継続させている。

『アイ (Eye)』。リック・ポイナーが一九九〇年に発刊した雑誌で、当初は編集を務めていたが、その後は多くのG・デザイナーが編集を順次担当してゐて、誌面の活発さと大胆さが特徴である。ポイナーはG・デザインやグラフィック・コミュニケーション分野の評論と解説で精力的な活動を見せてゐる。

この二誌を含む後発の雑誌では、大陸のモダン・タイポグラフィが影響を及

ぼしてゐて、装飾要素は意図的に避けられてゐるのも特徴である。

『タイポグラフィ・ペーパーズ (Typography Papers)』。これは右二誌とは異なる例外的存在である。一九九六年からレディング大学のグラフィック・コミュニケーション部のP・スティッフが発行を開始した、本格的な論文を集める不定期刊行物だ。編集担当者は途中の号から各号により異なることが慣例化している。この誌面にもモダン・タイポグラフィの影響を見てとれる。執筆陣が『印刷歴史協会誌』と交差・重複する。

#### 三、現代的な価値

##### (一) まとめ

『フラーロン』の基本には人々に伝える価値のある思考の果実を伝達するという意識があり、書籍という小宇宙的に統合された伝達形態への期待がある。いわゆる端物や広告物は消耗品であり、期限付きでその当面の価値を失う媒体だが、書籍は国境 (空間) と時代 (時間) を越えて回遊する永続性を秘めた存在である。モリスンはタイポグラフィの主たる領域を書籍製作に集中していたことで、際立っていた。この点で彼と距離をおく専門家が彼の見解に対して異論を挟んでいるが、比重の置き方の違いであり、批判者も知る通り、モリス自身は広告などの商業印刷の場を当然ながら認めていた。

『フラーロン』は、その後のタイポグラフィの研究という面では貴重な足跡を残した。その特徴には、以下のような価値がある。

##### ① タイポグラフィの質の向上を目指した考察・分析などの掲載。

基礎的な参考資料となる財産であり、知識のための知識に終わらない理論的な問題意識を秘めた内容であるため、見解の宝庫となつてゐる。

##### ② 学術的な研究対象として一歩を踏み出す契機となつた行動。

タイポグラフィが書誌学の補完的な位置づけであつた状況から、書誌学から独立できうる可能性を秘めた対象として、一定の水準にまでタイポグラフィ研究を押し上げる契機を与えた。

##### ③ 書籍製作での読者への配慮の意識。

活字の選択という実践には活字書体の特徴に関する知識が必須であることから、自ずと可読性への配慮、つまり読み手を意識化する行動をとつた。

以上であるが、デザインの面では、装丁や装飾要素の点で、『フラーロン』

の中で一定の節度のうちに提示したことも追加できるだろう。それはおそらくW・モリスの実践とその理念との差異を提示していた。

このように『フラーロン』の特殊性は理念を設定して後に実践で示す行動力にある。理念には歴史との対話が必須で、そこから同時代の状況批評を試み、論考を示し、あるべき手法を駆使して安価で良質の書籍類のための参考資料の提示だった。それはタイポグラフィの社会的役割を自覚した課題追求だった。また、新技術への対応の姿勢を示して、現代的な課題への示唆も引出せる。デジタル革命期の現代では、かつての職人の責任感とは、今や組版技術の開発に携わるエンジニアにとってはタイポグラフィに深い理解を必要とすべきだという意味の自覚と言い換えても良いだろう。

『印刷歴史協会誌』が『フラーロン』の後を受けて、タイポグラフィを本格的な学問の一分野として確立させている。『歴史協会』の機関校が美術大学にあり、そこでタイポグラフィが一教科となった本格的な研究が教授陣を中心に展開されている。この現象にはタイポグラフィ研究の可能性を開いた『フラーロン』とモリスの功績が影を落としているだろう。

## (二) 後記

『フラーロン』が世に問い始めて以来九十年を迎えて、世紀も変わった。現在のタイポグラフィ関連の革命的技術では、中心となる活字は金属やネガフィルムという物質性から離れて不可視・不可触のデジタル信号を通して画像化する何物かへと変貌した。「活字は彫られたものである」とするモリスの原点認識は今や牧歌的な響きに聞こえるが、タイポグラフィが書記言語による伝達方式に関わることに違いはない。本質は伝達媒体の中の文字表記にある。『フラーロン』から読み取るべきは、技術や技法と学問の成果との緊密な連携を再確認することから始めることにあると言える。

ひるがえってこの国では、タイポグラフィ雑誌が成り立ち難い現実がある。本格的なタイポグラフィ評論がこの国で育たないのは、何を意味するのか。考えられるその原因はいくつかあるが、ここでの主題ではない。ただ、実技教育偏重と言語化能力の不活性が関係していると推察できる。日本でのタイポグラフィ評論の確立は急務であろう。

| Journal of the<br>Printing Historical Society   |          |
|---|----------|
| NUMBER 1 1965 EDITED BY JAMES MOSLEY  |          |
| Preface   | page iii |
| The Bibliographical Press Movement<br>PHILIP GASKELL  | 1        |
| The Garamond Types of Christopher Plantin<br>H. D. L. VERVLIET  | 14       |
| New Music Types: Invention in the Eighteenth Century, I<br>H. EDMUND POOLE  | 21       |
| The Tinted Lithograph<br>MICHAEL TWYMAN   | 39       |
| An Assessment of Alexander Mackie's Steam Type-composing Machine<br>JAMES MORAN   | 57       |
| Caslon Punches: An Interim Note<br>HARRY CARTER   | 68       |
| Académisme et Typographie: the Making of the Romain du Roi<br>ANDRÉ JAMMES  | 71       |
| Notes: The Musée de l'Imprimerie, Lyons, by ANDRÉ JAMMES<br>A Note on the First Stereotyping in England, by JOHN MORRIS                       | 96       |
| Book Reviews by S. H. STEINBERG, MATTHEW CARTER<br>ROBERT F. LANE, &c.  | 99       |
| Correspondence and offers of articles, &c., should be addressed to the editor<br>St. Bride Institute, Bride Lane, Fleet Street, London E.C. 4 |          |

図2 Journal of the Printing Historical Society 目次

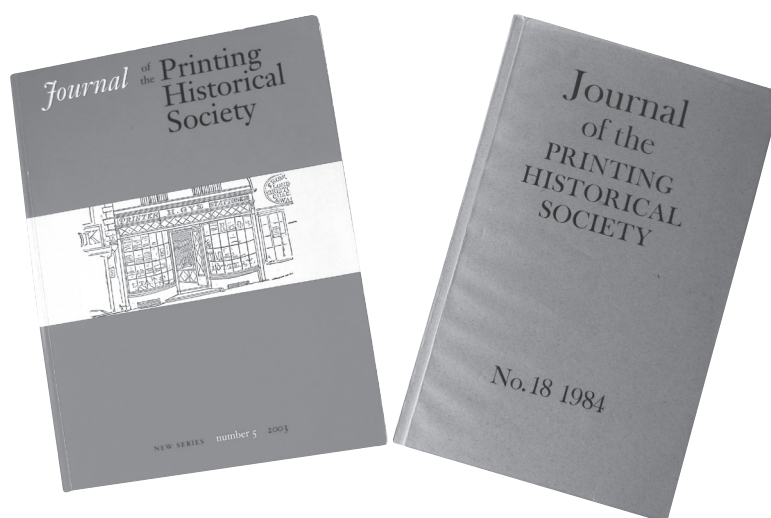


図1 Journal of the Printing Historical Society 表紙

Typography papers · 6 · 2005

|     |                      |  |
|-----|----------------------|--|
| 5   | Nicolette Gray       | The Newberry alphabet and the revival of the roman capital in fifteenth-century Italy            |
| 19  |                      | The Newberry alphabet<br>with a note on provenance by Paul F. Gehl (p. 17)                       |
| 49  | Giovanni Mardersteig | Leon Battista Alberti and the revival of the roman inscriptional letter in the fifteenth century |
| 66  | Paul Stiff           | Brunelleschi's epitaph and the design of public letters in fifteenth-century Florence            |
| 115 | James Mosley         | Giovanni Francesco Cresci and the baroque letter in Rome   |

Typography papers is edited and made at the Department of Typography & Graphic Communication, The University of Reading (www.reading.ac.uk/typography) and published by Hyphen Press, London (www.hyphenpress.co.uk).

editor: Paul Stiff

editorial group for this volume: Katherine Gillmore, Eric Kendal, Paul Lana, Robin Kinross, James Mosley, Paul Stiff, and Sue Walker

designer: Eric Kendal

production manager: Mick Stocks

Typeset and made-up using Adobe InDesign CS with typefaces from the OurType Ambers family by Fred Smeyers, Antwerp. Thanks to Ben Kist who made special sorts for the Mardersteig paper.

production group for this volume: Michael Johnson, Paul Odell, Nicola Smith, Geoff Wyeth

Printed on Book Design Smooth 140 gsm in the Department of Typography & Graphic Communication, The University of Reading, and bound by Oxford Print Finishing.

covers: The Newberry alphabet, fol. 17<sup>v</sup> (R) and 15<sup>v</sup> (Q). See this volume, p. 19 ff.

ISBN 0-907339-39-4  
ISBN 978-0-907339-39-9  
Copyright © 2005 Typography papers, the authors, and the Department of Typography & Graphic Communication. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, without the written permission of the copyright holder.  
this volume is for Justin Hewes, 2005

図 4 Typography Papers 目次

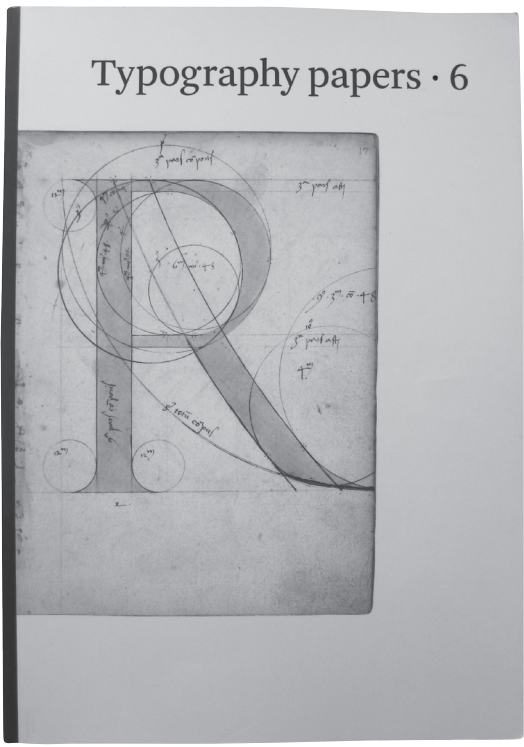


図 3 Typography Papers 表紙

註

- (1) Stanley Morison, *The Typographic Arts: Two Lectures* (The Sylvan Press, London, 1949) p.42
- (2) ditto. p.43
- (3) ditto. p.49
- (4) John Dreyfus, *A History of The Nonesuch Press with an Introduction by Geoffrey Keynes & A Descriptive Catalogue*, (The Nonesuch Press, London, 1981) p.12
- (5) *The Fleuron* Vol. VII, (1930) pp.252-3
- (6) ウィリアム・S・ポーターズン、湊典子・訳『ケルムスコット・プレス：ウィリアム・モリスの印刷工房』（平凡社、一九九四年）p.370
- (7) 同右 p.378
- (8) Herbert Jones, *Stanley Morison Displayed: An Examination of His Early Typographic Work*, (Frederick Muller Limited, London) p.81
- (9) ibid.
- (10) Stanley Morison, *On Type Designs Past and Present: A Brief Introduction*, New ed. (Ernest Benn, London, 1962) p.69
- (11) Robin Kinross, *Modern typography: an essay in critical history* (Hyphen Press, London, 2004) p.73
- (12) ibid.
- (13) Herbert Jones, *Stanley Morison Displayed: an examination of his early typographic work*, (Frederick Muller Limited, London, 1976) p.19
- (14) Kinross, p.73
- (15) James Moran, *Stanley Morison: His typographic achievement* (Lund Humphries, London, 1971) pp.99-100
- (16) Kinross, p.7
- (17) Kinross, p.73
- (18) *Stanley Morison & D. B. Updike: Selected Correspondence*, (ed. David McKitterick, Scolar Press, London, 1980) pp.182-3
- (19) Morison, *Typographic Arts*, p.50
- (20) ditto. p.41
- (21) Charles Bigelow, 'Form, Pattern and Texture in the Typographic Image' (*Fine Print*,



Vol. 15, no.2, April 1989) pp.75-82

(22) Robert Wood, *Victorian Delights* (Evans Brothers Limited, London, 1967)  
演劇、スポーツ、音楽、芝居小屋、サーカス、旅行などのチラシ、ポスター類を掲載した、この圧倒的な図版写真を眺める限り、活字が勢い良く溢れていて、時代の息吹が伝わる。

(23) Kerry William Purcell (<http://www.academia.edu/1320127/AlphabetandImage>)

(24) Stanley Morison, 'Postscript' (*Flewon* vol. vii) p.249

(25) Ruari McLean, *The Thames and Hadson Manual of Typography* (Thames and Hadson, London, 1980) p.69

(26) Kimross p.142

(27) Preface, *Journal of the Printing Historical Society* (No 1, 1965) pp. iii-iv.

(28) Kimross p.81

※訂正のお詫

本紀要「GENESIS 第16号」における研究ノート「タイポグラフィ雑誌『フラーロン』について」「前編 発行の経緯と編集・組版」(pp.143-159)に掲載した表3 (p.150)・表6 (p.152)・表8-1 (p.154)に誤りがあるため、お詫びとともに正しい表をここに掲載します。

表3：本文の組版

| 号 | 使用書体   | サイズ<br>(ポイント) | 行間<br>(ポイント) | 行数 | 組幅<br>(パイカ) |
|---|--------|---------------|--------------|----|-------------|
| 1 | ギャラモン  | 14            | 0            | 38 | 33          |
| 2 | パスカヴィル | 14            | 0            | 37 | 34          |
| 3 | キャズロン  | 11            | 3            | 38 | 33          |
| 4 | キャズロン  | 13            | 1            | 38 | 33          |
| 5 | バルブ    | 14            | 1.5          | 33 | 32.5        |
| 6 | バルブ    | 14            | 1.5          | 33 | 32.5        |
| 7 | バルブ    | 14            | 1.5          | 33 | 32.5        |

1パイカ＝12ポイント  
サイズはアメリカン・ポイント

表8-1：論文・記事の数

| 号     | 論文数 | 書評 | 活字評 |
|-------|-----|----|-----|
| 1     | 8   | 5  | －   |
| 2     | 7   | 8  | －   |
| 3     | 8   | 6  | 11  |
| 4     | 6   | 2  | 5   |
| 1-4小計 | 29  | 21 | 16  |
| 5     | 8   | 7  | －   |
| 6     | 6   | 22 | 6   |
| 7     | 12  | 11 | 7   |
| 5-7小計 | 26  | 40 | 13  |
| 1-7合計 | 55  | 61 | 29  |

表6：ノンブルと柱

| 号 | ノンブル   |     |      | 柱      |     |       |                |    |
|---|--------|-----|------|--------|-----|-------|----------------|----|
|   | 使用書体   | サイズ | 配置   | 使用書体   | サイズ | 字種    | スタイル           | 配置 |
| 1 | ギャラモン  | 14  | 罫下中央 | ギャラモン  | 14  | ローマン  | all cap        | 中央 |
| 2 | パスカヴィル | 14  | 罫下中央 | パスカヴィル | 14  | ローマン  | all cap / w.s. | 中央 |
| 3 | キャズロン  | 11  | 小口   | キャズロン  | 11  | ローマン  | s. cap / w.s.  | 中央 |
| 4 | キャズロン  | 11  | 小口   | キャズロン  | 11  | ローマン  | all cap / w.s. | 中央 |
| 5 | バルブ    | 14  | 罫下中央 | バルブ    | 14  | イタリック | u / l          | 中央 |
| 6 | バルブ    | 14  | 罫下中央 | バルブ    | 14  | ローマン  | s. cap / w.s.  | 中央 |
| 7 | バルブ    | 14  | 罫下中央 | バルブ    | 14  | ローマン  | s. cap / w.s.  | 中央 |

サイズ：ポイント、 all cap: 全て大文字組み、 all cap / w.s.: 全て大文字組みで、レタースペースあり、  
s. cap / w.s.: 小型大文字組みで、レタースペースあり、 u / l: 大文字と小文字組み