The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	雑誌『芝居とキネマ』にみる写真レイアウトの実践 : 誌面で再現された演劇のイメージ
Author(s)	山本, 彩
Citation	デザイン理論. 2022, 80, p. 85-99
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/89276
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

雑誌『芝居とキネマ』にみる写真レイアウトの実践
誌面で再現された演劇のイメージ

山　本　　彩

キーワード
演劇雑誌，映画雑誌，グラフ，画報，レイアウト
Theatre magazine, Film magazine, Pictorial magazine, Layout design

はじめに
1. 演劇と映画の大型グラフ雑誌の成立
2.『芝居とキネマ』の概要
3.『芝居とキネマ』の写真レイアウト
おわりに

はじめに

1920 年代半ば，『芝居とキネマ』や『映畫と演藝』に代表される，演劇と映画を対象とした大型グラフ雑誌が相次いで創刊された [1]。これらの雑誌は，演劇雑誌におけるレイアウトデザインに大きな変化を起こし，全国の雑誌読者にも大きな視覚的変化をもたらしたが [2]，その誌面上で展開された視覚的イメージはどのようなものだったのだろうか。本稿は，演劇と映画を誌面上で再現し，ひろく大衆に解放する目的のもと創刊された『芝居とキネマ』に着目し，時間や空間を伴う芸術である演劇と映画のイメージがいかに雑誌上で再現・再構成されたかをレイアウト手法の分析によって明らかにし，その変遷を追うことで，誌面が写真レイアウトの実験の場として機能したことを指摘する。

戦前の写真を多く掲載した雑誌のレイアウトに関する研究は，1920 年代のグラフ雑誌の成立と堀野正雄らの実験的取り組み，1930 年代の名取洋之助ら日本工房による報道写真，1930 年代から 1940 年代のグラフ雑誌について，主に写真史の分野から行われている。また明治以降数多く発行された戦前の演劇雑誌は，演劇研究の立場から整理が行われ，掲載写真は貴重な研究資料と見なされている。ただし，それらの視覚的資料について，その表現方法を分析する文献はいまだない。

これに対して，本稿では芸能雑誌の写真の見せ方の転換期が 1920 年代にはじまったこと

本稿は，第 63 回大会（2021 年 9 月 12 日，オンライン）での発表にもとづく。

を確認し，特に演劇写真のレイアウト表現を先導した『芝居とキネマ』を分析することで，演劇独自の視覚文化をめぐる議論の足がかりとしたい。以降，1 章では演劇と映画の大型グラフ雑誌が成立する経緯と，『芝居とキネマ』の位置づけを確認した上で，2 章で『芝居とキネマ』の概要と構成を記述し，3 章でそのレイアウト手法の検証を行う。

1．演劇と映画の大型グラフ雑誌の成立

1-1．1920 年頃までの演劇雑誌と映画雑誌

1920 年頃に発行された演劇雑誌と映画雑誌のうち，写真を掲載するものの判型は，A5 判あるいは四六倍判が主流であった。写真主体のページ群は，単ページに写真を 1 枚から 2 枚掲載する場合が多く，巻頭にまとめて綴じられた。しばしばこれらのページを指して「画報」や「口絵」と呼んだ。写真はおおむね個々で完結し，レイアウトは比較的単調である。後半の文字中心のページ群は「記事」あるいは「本文」と呼び，区別された。『演藝畫報』（演芸画報社）や『新演藝』（玄文社）では，歌舞伎，新派，新劇など様々なジャンルの舞台写真や俳優写真が掲載された。『演藝畫報』で単ページに複数の写真を掲載する際は，装飾的なオーナメントを積極的に添え，版面いっぱいのひとかたまりの長方形の画像に組み上げた。『活動畫報』（正光社），『活動寫真雑誌』（八展社）には，国内外の俳優のポートレート写真や，映画のスチル写真が掲載された。単ページに複数の写真を掲載する場合は，版面を 2 分割，4 分割，8 分割して写真を並べ，その周囲に作品タイトル等を記載した。

1-2．1920 年代の芸能雑誌における「画報」記事の特色

画報は，絵画や写真を中心に編集された定期刊行物の媒体の形態を指すが，画像主体の編集形態を指し示す用語としても用いられた。1-1 に述べたとおり，演劇雑誌と映画雑誌では，同一雑誌内で誌面を編集形態により「画報」と「記事」に区別した。さらに 1920 年頃以降には，特定のページに「画報」というタイトルをつける例が見られる。

『キネマ旬報』（キネマ旬報社）では，スチル写真を並べた 1 ページ記事を「小さき画報」と名付け，創刊の 1919 年から定期的に掲載した。通常の記事とは異なり，写真を主体としたページであったが，読者からの支持を受け拡大していく。『演藝畫報』では 1924 年 2 月号より「演藝時事画報」という演劇界の様相を写真で報じる連載が始まる。巻頭口絵で舞台写真を版面全体に掲載しているのに対し，巻末の演藝時事画報では写真サイズを縮小して，種々雑多な話題を掲載した。当初は附録であったが，評判を受け翌月号以降も継続された。

これらの「画報」記事からは，より広範な話題を取り扱う記事にも，写真への要望が 1920 年代を通して高まっていったことが推測できる。またこれらの記事はいずれも，単ページで

複数の話題を扱い，複数の画像を比較的自由なレイアウトで配置するという特色を持つ。

1-3. 演劇と映画の大型グラフ雑誌の誕生

1920 年代半ばに，演劇と映画を対象とした大型グラフ雑誌が複数出版された。『劇と映画』（劇と映画社），『映畫と演藝』（朝日新聞社），『芝居とキネマ』（大阪毎日新聞社）等である。これらの雑誌は，サイズが A4 以上の大判に拡大されたこと，写真主体の画報形式を雑誌全体に広げ「見る雑誌」の性格を強調し，記事ページを縮小したこと，映画と演劇を同等の分量で扱ったことが特徴である[3]。サイレント映画の人気が上昇し，演劇ファン層と映画ファン層の一部が重なっていたことが発行の一要因だった。同時期のヨーロッパやアメリカの演劇雑誌でも映画ページが新設されるなど，演劇ファンのために映画の情報が提供されていた[4]。

国際情報社が，傘下の劇と映画社から 1923 年 9 月に創刊した『劇と映画』は，この編集形態の雑誌の先駆けであった。縦 33 センチ，横 24.5 センチで，定価は 80 銭。ただし，編集部の規模，印刷と装丁の質，ページ数と内容の充実ぶりは，翌年創刊の『映畫と演藝』，『芝居とキネマ』の水準には及ばない。発行は 1928 年 12 月まで続き，翌年 1 月からは演劇専門の『劇』に改題し，映画の話題は姉妹雑誌『映画情報』に分かれた。

1924 年 9 月に，朝日新聞社から『映畫と演藝』，大阪毎日新聞社から『芝居とキネマ』が創刊された。二誌とも，オフセット，三色印刷，二色印刷，銅版印刷，グラビア印刷など様々な印刷技法を用いた華やかな大判雑誌である。

『映畫と演藝』は，『アサヒグラフ』増刊の演芸号と映画号が好評だったのを受け，定期化したもので，サイズは『アサヒグラフ』と同じタブロイド判の，縦 37 センチ，横 25.5 センチ。定価は 50 銭で，表紙には映画女優のイラストレーションを掲載した。映画の方が中心で，1938 年 6 月号からは『映画朝日』と改題された。

『芝居とキネマ』は，サイズは縦 32.5 センチ，横 24.5 センチ。表紙には芝居絵を採用した。創刊時の定価は 80 銭で，4 巻 9 号より 50 銭に値下げとなった。発行は 5 年続き，1929 年 5 月廃刊となった。演劇と映画の掲載分量は同程度であった。

多様な印刷技法と写真を多く用いた雑誌を，一般庶民でも手が届く価格に設定することができたのは，大量の刊行が可能な新聞社の資本力があったからである。また同時に，これらの雑誌が全国に読者を獲得したからこそ，両新聞社は競合しながら発行を続けられたのであろう。

1-4. 報道グラフ雑誌の手法の導入

ここに挙げた『劇と映画』，『映畫と演藝』，『芝居とキネマ』はすべて，『國際寫眞情報』，『アサヒグラフ』，『サンデー毎日』等の報道グラフ雑誌を先に出版した経験のある出版社が，そ

の取材，撮影，編集，印刷の技術を活用した雑誌群とみなしてよいだろう。レイアウトの面でも，従来の演劇雑誌や映画雑誌で展開した単ページに 1 枚の写真という形式から変化が起こった。先行する報道グラフ雑誌の特色を引き継いで誌面が構成され，複数の写真を組み合わせるフォト・モンタージュの手法が，本格的に演劇と映画の雑誌で採用されることとなった。

特に初期の『映畫と演藝』は『アサヒグラフ』の誌面レイアウトをほぼ踏襲している。誌面サイズ，ページ上部のノンブルと柱と罫線，写真を囲む罫線，写真の配置法は同様の形式で，後年のレイアウト方針の変化も『アサヒグラフ』に追随する傾向にある。

対して，『芝居とキネマ』のレイアウトは，先行の『サンデー毎日』の手法と類似する点もあるが，異なる点も見られる。このレイアウトを主に担当したのは，責任編集の北尾鐐之助[5]である。『毎日新聞百年史』に，編集者柄澤廣之の証言が掲載されている[6]。

> 芝居とキネマの編集責任者は，大毎写真場長の北尾鐐之助だった。（…）北尾はグラビア印刷によるグラフィック形式のレイアウトを手がけた点では，おそらく日本で最初の人だったと思う。学芸課長や編纂課長も勤め，サンデー毎日をはじめとして，写真を使う出版物で，この人の息のかからぬものはなかった。支那事変画報やホームライフも，北尾の編集になるものである。大阪毎日の出版物に残した功績は大きい。

北尾は『サンデー毎日』には創刊から参加している。『サンデー毎日』の画報のレイアウト手法は，第 3 章で述べる『芝居とキネマ』の手法に類似しているため，おそらく両方に北尾が関わっただろう。ただし，創刊当初の『サンデー毎日』はタブロイド判で，全ページにノンブルと柱を用いており，少ない場合画報は 4 ページほどの記事中心の構成である。それに対し『芝居とキネマ』の判型は小さく，ノンブルと柱を取り去ったため，レイアウトの自由度が高い。複数の写真を掲載した銅版印刷とグラビア印刷は 12 ページと 16 ページあり，見開きごとに異なるレイアウトが採用された。『サンデー毎日』や新聞の編集経験を持つ編集委員らは，『芝居とキネマ』の編集にあたって，新たなレイアウトを毎月制作したことになる。

以上の状況から，『芝居とキネマ』の編集では新たなレイアウトが多く制作され，それらは『映畫と演藝』よりも，演劇や映画のためのレイアウトとして独自性が高いものとなり得たと考えられる。このため，本稿では『芝居とキネマ』のレイアウトに着目し，分析を行う。

2.『芝居とキネマ』の概要

2-1. 創刊の経緯と携わった人々

大阪毎日新聞社は 1920 年にロータリー・フォト・グラビア印刷機 2 台とその他の材料や

器具をアメリカのウェーベンドルファ会社より買い付け，翌年に工場に設置した。10 月から『ロートグラヴュア・セクション大阪毎日新聞日曜附録』を発行し，1922 年 4 月に週刊誌『サンデー毎日』を発行した。1924 年に創刊された『芝居とキネマ』はさらに印刷に注力し，自社のグラビア印刷のほか，外部印刷会社によるオフセット版，三色版，二色版ページも加え，アート紙を複数種類用いた[7]。

同誌は高級印刷と画報編集手腕を喧伝した[8]。創刊の 1924 年発行の『大阪毎日新聞社大観』では，同誌は新しい編集と印刷技術を駆使した芸術的な画報雑誌で，演劇と映画界の「寵児」と紹介された[9]。1 巻 4 号の広告[10]には，「大正十三年最後の大活躍新装の十二月号愈々発売」「高級印刷の精！画報編集の粋！」「その他東西の大芝居，新作映画は精巧無比の網目版と本社独特のグラヴユア精版とによりその実景を遺憾なく伝えてゐます。本号に至り愈々洗練され愈々活躍した編集ぶりを御覧下さい。」なる文言が掲載された。「画報編集」「編集ぶり」という言葉に，写真の見せ方で他雑誌と差異化を図る意図が滲む。

編集部は大阪本社内に置かれた。責任編集は北尾鐐之助，芝居分野の編集は，石割松太郎が担当し，のちに高原慶三に変わった。映画分野の編集は，稲田譲，柄澤廣之が担当した。撮影は，東京は林翠嶺，大阪は堤謙吉，北尾鐐之助が担当した。本文記事は社内記者，批評家，作家，演出家，映画監督，俳優等が執筆した[11]。

2-2. 創刊号

創刊号の薄田泣菫による「創刊の辞」によれば，雑誌発行の目的は，一部の限られた観客ではなく，より広い大衆に演劇と映画を解放，紹介することである。誌面で舞台と映画の様子を「彷彿せしむる」ため，記事よりも写真の分量を豊富に，「それぞれの特徴に応じて各種各様の印刷」を用い，内容は芸術的価値のあるもの，人気や要望のあるもの，浮世絵などの考古資料を掲載するとある。その背後には，新日本劇の樹立と新日本映画の創作を現下の最大急務と位置づけ，編集者と読者が協力していくべきだという，より大きな理念があった。

創刊号は，表紙と口絵 2 枚がオフセット印刷で，コロタイプ 1 ページ，三色版 4 ページ，二色版 6 ページ，銅版印刷 12 ページ，グラビア印刷 16 ページ，文字中心の記事は 8 ページ，広告は裏表紙を含め 12 ページである。表紙と口絵には松方幸次郎所蔵の芝居絵を掲載した。写真ページには，演劇では歌舞伎俳優の肖像写真，各都市の劇場の舞台写真や楽屋写真の特集があり，映画では女優の肖像写真，劇中のワンシーンや映画セットの写真，水遊びに興じる俳優の写真がある。記事には，高原慶三，石割松太郎，悟道軒圓玉，北尾鐐之助，小泉英三らの随筆が掲載された。

2-3. 雑誌構成の変化と廃刊まで

創刊時には演劇と映画の内容が混在していたが，1925 年 9 月号からページを分け掲載されることとなった。ページ数，印刷技法，附録の有無に変動はあるが，1925 年 9 月から 1927 年 8 月まで続いた基本の雑誌構成は表 1 の通りである。グラビア印刷は一色刷りで，様々な色のインクが試され，1926 年 12 月からは見開きごとに緑と茶のインクを交互に使った。1927 年 9 月に，定価を 80 銭から 50 銭に下げ，表紙は芝居絵から映画女優の肖像に変更になった [12]。構成も映画ページが雑誌の前半に移動し，ページ数を増やした（表 2）。1929 年 4 月発行の 6 巻 4 号まで，特別臨時増刊「映畫藝術」号を含む通巻 57 号が発行された。

表 1 『芝居とキネマ』3 巻 1 号の雑誌構成と写真点数（1926 年 1 月発行）

構成		頁数	図版
表紙	オフセット	1	版画複製
口絵	オフセット	1	版画複製
芝居	三色版	1	写真 1 点
	二色版	3	写真 1 ～ 2 点
	色アート（網目銅版）	4	写真 1 ～ 3 点
	白アート（網目銅版）	4	写真 1 ～ 4 点
	グラビア版	8	写真 1 ～ 8 点
	記事	8	
キネマ	三色版	1	写真 1 点
	二色版	3	写真 1 ～ 2 点
	色アート（網目銅版）	4	写真 4 ～ 5 点
	白アート（網目銅版）	4	写真 2 ～ 5 点
	グラビア版	8	写真 2 ～ 6 点
	記事	8	
広告		8	

表 2 『芝居とキネマ』4 巻 9 号の雑誌構成と写真点数（1927 年 9 月発行）

構成		頁数	図版
表紙	オフセット	1	イラストレーション
口絵	オフセット	1	版画複製
キネマ	三色版	1	写真 1 点
	網目版	2	写真 1 点
	二色版	3	写真 1 点
	グラビア版（特別一頁大）	4	写真 1 点
	グラビア版	16	写真 1～9 点
	記事	8	
芝居	三色版	1	写真 1 点
	網目版	1	写真 4 点
	二色版	2	写真 1 点
	グラビア版	12	写真 1～5 点
	記事	6	写真 2～6 点
広告		8	

3.『芝居とキネマ』の写真レイアウト

名取洋之助は 1956 年の講演で，過去 30 年間の雑誌誌面のわりつけの傾向について「二〇年くらい前までは，どうしても絵柄を大事にして，食いちがいに置いたりする傾向が多」く，のちに『ライフ』『パリマッチ』などの影響でシンメトリーや余白のあるレイアウトに移行したと総括しており [13]，『芝居とキネマ』の発行時期はこの「二〇年くらい前まで」の時期に相当する。国内発行の文献では，この頃までに雑誌のレイアウトに関する議論はまだなされていないようである。『芝居とキネマ』廃刊後の 1932 年に，原弘は『新活版術研究』でチヒョルトのニュー・タイポグラフィをいち早く日本に紹介し，1934 年の著作では，その特徴のひとつに，要素としての余白の積極的な利用を挙げている [14]。また原は 1955 年の講演で，雑誌のレイアウトプロセスを「まず主となる写真や図版を選びだして，これを中心としてそのまわりのものを選」ぶと解説し，わりつけ方は，「コントラストなものと相似的なもの」があり，「図版と図版の相互関係」が難しいと述べている [15]。『芝居とキネマ』では，これら誌面レイ

アウトの方法論が見られる以前に，レイアウトの模索と実践がなされていたといえるが，実際にその誌面を見ると，レイアウトにはコントラストと余白を存分に活用しており，複数の写真が関係性を持って配されている。

『芝居とキネマ』の画報は，同時代の演劇雑誌と同様，単ページから見開き単位で構成された[16]。本章では，『芝居とキネマ』のうち複数の写真で構成されたグラビア印刷と網目銅版印刷ページにおける，写真のレイアウト方法を検証する。以降，3-1 で誌面の構成要素を整理した上で，3-2 ではレイアウトの変化にもとづき時期を区切り，主要なレイアウト方法を分類する。3-3 で，複数の写真を用いたレイアウトの意図と余白の効果について考察を行う。

3-1．誌面の構成要素

『芝居とキネマ』の網目銅版印刷とグラビア印刷ページは，写真，文字，小型イラストレーション（線画），その他（罫線，色面など）の要素で構成された。

主体は写真で，舞台写真，楽屋写真，映画スチル，映画撮影風景を取材したもの，俳優の肖像，小物等が掲載された。国内の舞台，俳優，映画の取材は主に社内のカメラマンが撮影し，国内外の映画スチルは配給会社から支給されたものを使用したと思われる。

特に演劇写真については，従来の型を破り，新たな演劇写真の型を打ち出そうとした編集者たちの意気込みを編集後記から読み取ることができる[17]。創刊当時は小型カメラや感度の良いフィルムが開発される以前の時期であったため，光が充分ではない劇場内での写真撮影にも苦労した。北尾らは大手新聞のカメラマンという立場上撮影機会には恵まれており，撮影場所や手段を工夫し，場合によっては撮影に数日をかけた。『芝居とキネマ』では，客席上階から公演を映した写真や，リハーサルの舞台上で撮影した写真，袖方向から舞台を撮影した写真など，様々な場所や角度から撮影した写真が採用され，バリエーションが豊かである。写真の選定については「写真本意」で，芝居の出来が芳しくない場合でも，珍しい写真や演芸写真として良い写真があれば多く大きく扱うと北尾が記している[18]。

写真は様々な形，サイズで掲載された。トリミング手法は，大きく 4 種類に分類できる（図 1 参照）。(1) 基本の形は角版，円形，ラウンドアーチ形などで，最も多く採用された。(2) 切り抜き写真は，主に俳優が対象となり，背景情報を削除し人物のみに注目させる効果と，アイキャッチの効果がある。(3) は (1) と (2) の融合で，被写体の一部が長方形や円形のトリミングからはみ出すようにトリミングするものを

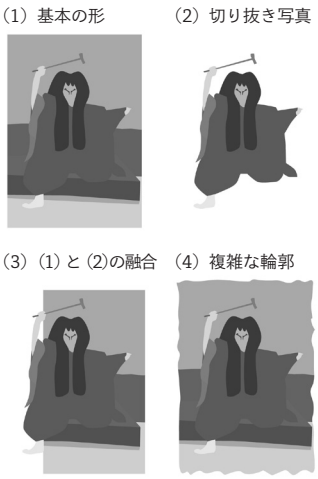

図 1　写真のトリミングの種類

指す。アイキャッチの効果があり，被写体に躍動感と立体感を持たせ，動きの方向性を示唆する。(4) 複雑な曲線やジグザグで，装飾的な形にトリミングするものである。写真には必ずキャプションが添えられた。

小型イラストレーションは，グラビア印刷ページに多く用いられ，記事の本題と似たモチーフ，あるいは直接関係のないモチーフが，写真の周辺や空いた空間に配置された。これらはページ全体を装飾しつつ，複数の写真同士をひとつのまとまりとしてグルーピングする役割と，異なる作品を区切る役割を担った。

3-2. 誌面レイアウトの変遷

創刊～1925 年 1 号：初期レイアウト手法の完成

写真レイアウトの基調となったのは，余白を持たせた，アシンメトリーな分散配置である。創刊号の版面[19]は 19 × 28 センチ程度で，第 2 号からはおおよそ 20 × 29 センチ程度になる。画像とテキストは，基本的にこの版面の内側に余白を保って配置された。1920 年頃の雑誌で，画像印刷範囲に写真や装飾を隙間なく配置し，その外側にタイトルやキャプションを掲載した形式とは全く異なる方針である。

複数の写真をレイアウトする際，写真同士は上下左右が揃わないように互い違いに置かれた。またほとんどの写真が傾きをつけず正体で配置された。同時代の海外の演劇雑誌や『演藝畫報』，『映畫と演藝』では，単ページの中央または見開きのノドを中心とした左右対称のレイアウトがしばしばあるが，『芝居とキネマ』では原則採用されていない。創刊号では，写真が複数あるページ全てが左右非対称のレイアウトである。

1920 年頃の演劇雑誌や映画雑誌では，均質な写真面が連続することもあったが，『芝居とキネマ』では雑誌全体を通してコントラストの強調が行われた。写真の枚数，レイアウト，装飾モチーフは見開きごとに変えられ，隣り合う写真は，その色合い，サイズの大小，トリミングの種類が異なるものが選ばれた。さらに，写真の内容にも変化が起こり，俳優と舞台セットなど，異なる被写体を捉えた写真が同時に並べられるようになったのも新しい試みだった。

ページ構成要素の分散配置やコントラストの表現は，翌年 1 月号までにほぼ成立し，以降の同誌レイアウトの基調となった。『芝居とキネマ』の大まかなレイアウトプロセスは，原のいうように，まず主となる写真，つぎに他の写真を選び，文字と小型イラストレーションを添えるというものだったと考えて良いだろう。ただし創刊当初は，写真とキャプションの対応が曖昧であるなど，明らかなミスデザインもあった。

1925 年（2 年目）～：レイアウト型の発見

1925 年には各印刷技法を用いたページで，一枚の写真の裁ち落としが登場した。4 月号で

図 2　『芝居とキネマ』2 巻 7 号（1925 年 7 月）

図 3　『芝居とキネマ』3 巻 5 号（1926 年 5 月）

図 4　『芝居とキネマ』4 巻 11 号（1927 年 11 月）

図 5　『芝居とキネマ』5 巻 12 号（1928 年 12 月）

は，グラビア版で網掛け背景が誌面端まで印刷されている。5 月号では銅版印刷で，6 月号では二色刷で写真の裁ち落としが登場し，7 月号では，グラビア印刷で写真を誌面全体に引き伸ばしたページが登場した。

創刊 2 年目には写真とキャプションの対応不備はほぼなくなる。同一作品の写真同士は近接して配置し，他作品の写真とのマージンはひろく保たれた。作品の区切りに小型イラストレーションを配置する，また誤解のない位置にキャプションを配置する等の工夫が観察できる。画像が印刷される範囲は，原則 20 × 29 センチ程度だが，グラビア印刷ページでは，22 × 31 センチ程度になる場合もあった。同年半ばには，作品紹介ページで，俳優写真と遠景写真を組み合わせた，レイアウトの型と見なされるものが登場した（図 2）。

1926 年（3 年目）4 月号～：裁ち落としの使用

1926 年 4 月号で，グラビア印刷の複数の写真を掲載するページにも，裁ち落としを利用したレイアウトが登場した。以降，角版写真を裁ち落としで配置し，切り抜き写真を組み合わせるレイアウトが多用される（図 3）。印刷範囲が広がったことで，写真のサイズが拡大し，ダイナミックな印象を強調していく傾向があらわれる。同時に，ページ端まで写真や文字が配置できるために，読みづらく混乱したレイアウトも登場した。8 月号，9 月号，11 月号の一部のページでは，画像やテキストの印刷範囲が最大 23 × 33 センチと，小口から 5 ミリ程度まで拡張している。

1927 年（4 年目）～：レイアウトの整理

1926 年 12 月号から版面は再び縮小傾向に転じ，画像や文字は 21.5 × 30.5 センチ程度の範囲内に収まるよう，レイアウトが再び整理された。1927 年 1 月号では，グラビア面に見開き全面に舞台写真 1 枚を配置するページが登場した。1927 年半ばに，コントラストをさらに強調し，俳優の切り抜き写真を大きく掲載する新たな舞台写真レイアウトの型が登場する（図 4）。また 1927 年 11 月号で，はじめてグラビア印刷にスミベタが使用された。

1928 年（5 年目）～：レイアウトの厳密化

以降もこれまでに展開したレイアウトの手法は引き続き継続して採用された。1928 年からは版面が 21 × 30 センチ程度に設定され，より版面に厳密なレイアウトが見られるようになる。写真サイズにコントラストを効かせる手法はさらに誇張された（図 5）。

以下，ここまでに触れた『芝居とキネマ』の写真のレイアウト方法を 8 項に分けてあげていく。図 6 はそのレイアウトの分類型を示し，以降の〇数字は図 6 の番号を示す。

①〈ブロック組を基本としたレイアウト〉版面を上下 2 分割あるいは 3 分割したブロック内に，角版写真とテキストを配置する。写真の左右両端が揃わないように互い違いにずらして配置されるため，版面のどこかに余白が保たれる。

②〈写真 3 点を中心としたレイアウト〉写真 3 点の中央を結んだ場合に，三角形の全ての辺が水平垂直にならないようレイアウトする。写真 3 点のサイズが同程度の場合と，主となる写真 1 点に小さい写真 2 点を添える場合がある。

③〈よりランダムなレイアウト〉版面の範囲内に写真をランダムに配置する。写真同士の距離は等間隔ではなく，サイズに差をつけ，異なるトリミング手法を組み合わせる。版面全体に写真を点在させる場合と，写真の一部が触れており連続した不揃いな塊のように見せる場合がある。

④〈俳優の切り抜き写真を含む写真 3 点のレイアウト〉②を発展させたレイアウトと位置づけられるもので，ロングショットの角版写真，俳優の切り抜き写真，もう一点の写真を三角の構図になるようレイアウトする。まず人物の切り抜き写真に視線が取られ，他の遠景写真はそれに関連する風景のように見せる効果がある。一つの作品を 3 点の写真で見せる場合と，

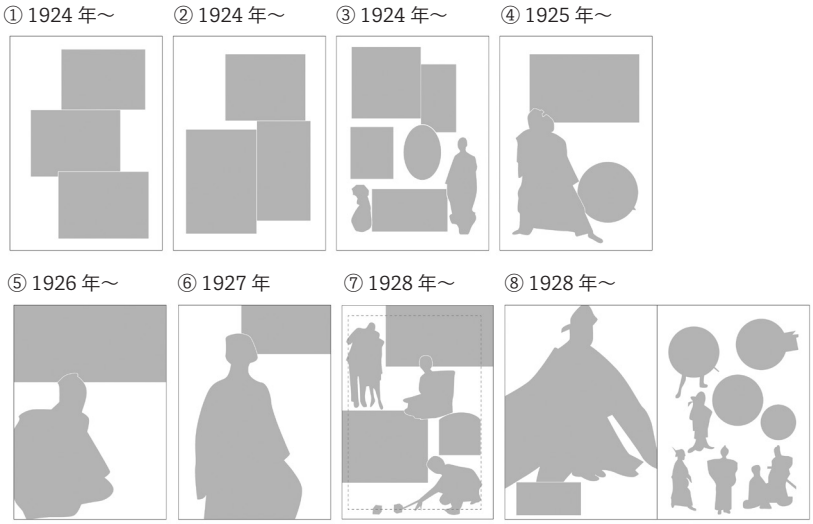

図 6 『芝居とキネマ』にみられる写真のレイアウト手法 8 項の図解と採用時期

異なる作品の写真3点をこのような形で取り合わせる場合があり，前者であれば，人物と風景の両方を同時に見せて作品を紹介できるレイアウトである。この手法は舞台と映画ページ両方で頻繁に採用され，定番の「型」となった。

⑤〈舞台写真を水平に配置し裁ち落とすレイアウト〉舞台を広く捉えた横使いの写真を裁ち落としで置き，俳優の切り抜き写真を余白部分にまたがるように重ねて配置する。このとき誌面は，角版写真と余白で水平方向に分断される。切り抜きの俳優が前景化し，場面写真が背景化する，舞台鑑賞時の俳優への注視を強調したようなデザインである。このレイアウト方法は継続して採用され，多くの場合，角版写真は上部に配置された。誌面上部は奥，下部は手前を表し，広がりや奥行きを持つ劇場空間と俳優の演技を同時に見せ，舞台の臨場感や奥行きを表現する。

⑥〈切り抜き人物写真を大きく用いたレイアウト〉1927年後半に，演技中の俳優の切り抜き写真を誌面の縦80%以上の大きさに裁ち落としで配置し，舞台全体写真の角版を誌面上方に小さく添えるレイアウトが登場した。俳優の演技が特に強調され，舞台セットや場面は遠くの背景と化し物語を補足する。遠近感のコントラストが特に大きいレイアウトである。飾り罫線で強調した版面の範囲からあえて写真をはみ出させることで，よりダイナミックに見せるテクニックも観察できる。

⑦〈裁ち落としを利用したレイアウト〉版面内に主要な要素を配置し，写真のうち数点を裁ち落としの配置にして，誌面に変化を持たせるレイアウト。1928年以降は版面の内側に厳密に要素を揃えることが事実上ルール化しており，角版写真の一部が版面外に出る場合は，小口との間のあいまいな位置ではなく裁ち落としとなった（図7）。1926年頃と比較するとより現代的なレイアウトに近づいている。

図7　『芝居とキネマ』5巻6号（1928年6月）（点線は筆者）

⑧〈写真サイズが極端に異なる組み合わせのレイアウト〉主となる写真と対比させる写真のサイズの差は，次第に拡大した。特に俳優の切り抜き写真のサイズの拡大が進み，1928年にはページサイズいっぱいまで引きのばされるようになった。

このように，レイアウトの変化を追うと，レイアウトパターンの反復と更新による試行錯誤のあとが観察できた。先の出版号の反省が反映され，時代をくだるごとにレイアウトの機能的な側面は向上した。同時に写真のコントラストは拡大していき，よりドラマチックで印象的なレイアウトが生み出されていった。特に舞台写真のレイアウトの変化が多く観察できたのは，撮影から編集まで社内で担当でき，カメラマンと編集者が劇場で舞台を鑑賞し，舞台制作者たちと交渉して撮影する機会があったことと無関係ではないだろう。

3-3. レイアウトの意味

『芝居とキネマ』の銅版印刷とグラビア印刷の編集では，複数の写真を用いて読者の目を楽しませる試みが行われた。切り抜きや角版等の多様なトリミングを施し，写真に演出が加えられた。さらに異なる角度，スケール，場面の写真を組み合わせて誌面が構成された。写真の裁ち落としをレイアウトに導入し，写真のサイズと配置場所を考慮することによって，舞台や映画の世界が臨場感，奥行き感，立体感，躍動感を持って誌面で再構成された。

ここまでに挙げた『芝居とキネマ』特有のレイアウトが成立するために重要な役割を果たしたのが余白である。従来の演劇雑誌と映画雑誌ではなるべく余白は避けられたが，『芝居とキネマ』の誌面では，余白を持たせたレイアウトが許容された。『サンデー毎日』の画報にも余白を持たせたレイアウトがあるため，余白は大阪毎日新聞社のグラビア面レイアウトの特色の一つといえる。写真 2 枚の俳優の目線が交差するようにレイアウトすると，その間に緊張感や物語性が生まれるが，『芝居とキネマ』の誌面では，それらの写真が見開きのページの両端にあっても，ひとつづきのものとして認識されるレイアウトが実現した。このとき，写真の間の余白は余ったスペースではなく，写真の間に保たれるべき空間であり，描かれる場面や人物同士の空間的距離あるいは時間的距離と読み替えることができる。

このような表現が可能になった要因はいくつか考えらえる。同時期の『映畫と演藝』では多くの場合，写真の周囲に枠線があり，版面いっぱいに文字と写真を配置したため，写真同士の関係性がやや希薄になる。対して，『芝居とキネマ』では，余白に要素を詰め込むことを避け，罫線や段組のような誌面を分断する要素を少なくすることで，写真同士の関連が強く意識される誌面となった。また複数の写真を組み合わせる際に，俳優の切り抜きや身体の一部が背景から飛び出すトリミング手法を多く採用したことで，その俳優の周囲の誌面上の空間が写真の外の余白や隣り合う写真にまで広がりを持った。さらに，裁ち落としのレイアウトが可能になったことで，この人物を包む空間は版面を超えページ全体まで広がりを持つことが可能になった。これらの要因により，写真と余白を含む見開きの誌面全体をひとつの物語空間として演出することができたのである。

『芝居とキネマ』のレイアウトの特徴は，それぞれの見開きの誌面を，物語を再現する空間として捉え，写真を用いて立体的に視覚イメージを再現することにある。個別の写真を関連付ける際に，写真のトリミング手法，サイズ，位置を操作し，さらに余白を積極的に利用することで，舞台と映画のイメージを誌面上で再構築した。雑誌という印刷媒体上で，舞台や映画という時間と空間を持つエンターテインメントを表現しようとした『芝居とキネマ』のレイアウトにおける，余白が果たした役割は大きい。

おわりに

本稿では，演劇と映画の大型グラフ雑誌の成立を，演劇雑誌の展開の文脈に加えて，新聞資本と報道グラフの文脈に位置づけたうえで，『芝居とキネマ』の創刊経緯と概要を確認し，そのレイアウト手法を検証した。誌面はアシンメトリーで余白の多いレイアウトを基調としており，その変遷からは，雑誌のレイアウトデザイン黎明期の試行錯誤が観察できた。『芝居とキネマ』のレイアウトの試行錯誤は，複数の写真のレイアウトによって，舞台と映像の立体感や臨場感を再現し，演劇と映画の物語世界を「彷彿せしむる」ための試みでもあった。読者は，編集者が誌面に組み直した複数の写真を関連づけながら目で追い，その世界を読み解くという，新しい読書体験をすることになった。

同誌で展開された写真のレイアウト手法は，他の演劇・映画雑誌にも普及し，1930 年代にかけて一般的なスタイルになる。『演藝畫報』では，1928 年頃には単ページに 3〜4 枚の写真を掲載する手法が中心になり，写真の組み合わせ方や，誌面上下を舞台奥と手前に見立てる手法は『芝居とキネマ』と共通している。『キネマ旬報』の画報は，連載開始時は角版を数枚ならべたものだったが，1926 年以降に多様なトリミングとランダムな配置のレイアウトに変化し，後にページ数を拡大した。1930 年代後半の演劇・映画雑誌では，角版の利用と余白のあるレイアウトが増加するが，角版と切り抜きを組み合わせドラマチックに見せるレイアウトも健在である。この時期に北尾鐐之助が手がけた家庭雑誌『ホーム・ライフ』は，角版写真を整列配置し，余白を効果的に利用したレイアウトが主流だが，演劇記事では様々な形にトリミングした写真をにぎやかに掲載しており[20]，他と異なる性格づけがなされている。

本稿では映画と演劇の大型グラフ雑誌『芝居とキネマ』の写真のレイアウト手法に注目し，雑誌誌面で展開した表現をときほぐすことを試みた。劇場機関誌やファン雑誌，海外雑誌等の受容なども見ていくことで，より包括的な演劇雑誌表現の広がりを今後検討していきたい。

図版出展

図 1，6：筆者作成　図 2〜5，7：毎日新聞社

註

1　戦前演劇雑誌を編集形態によって分類する文献では，映画と演劇を対象とした大型グラフ雑誌をひとつのカテゴリーとして紹介する場合が多く，この 2 誌のいずれかあるいは両方が，代表的な雑誌として挙げられる。
久保榮「演劇雑誌の編集 ── その種類と職能とに就て」『綜合ヂャーナリズム講座第 4 巻』（東京 : 内外社，1931）269-289. 菅井幸雄「大正期の演劇雑誌」『演劇の伝統と現代』（東京 : 未来社，1969）265-331. 森西真弓「観客の視点（二）── 演劇雑誌」『岩波講座歌舞伎・文楽第 4 巻　歌舞伎文化の諸相』（東京 : 岩波書店，1998）89-144.

2　菅井幸雄「大正期の演劇雑誌」302–303. 杉野橘太郎「明治以降の演劇雑誌 ── 中間報告」『悲劇喜劇』（東京 : 早川書房，1972 年 2 月）26.
3　菅井幸雄「大正期の演劇雑誌」303.
4　*Le Théâtre et Comœdia illustré*（Paris: Publications Jacques Néberlot），*Das Theater*（Berlin, Leipzig: B. Schuster & Loeffler），*The Play Pictorial*（London: Greening & Co），*Theatre Magazine*（NY: Theatre Magazine Co.）などの演劇専門写真誌で，映画の話題が定期的に取り上げられている。
5　北尾鐐之助（1884–1970）紀行文学家，写真家，随筆家。1913 年大阪毎日新聞社入社。編集，福岡支局長，写真場長，学芸課長，写真撮影係主任など歴任。『サンデー毎日』，『ホームライフ』編集長を務めた。
6　毎日新聞百年史刊行委員会編『毎日新聞百年史 ── 1872–1972』（東京 : 毎日新聞社，1972）532.
7　『芝居とキネマ』掲載の広告によれば，創刊年は谷口印刷所が写真版印刷，株式会社精美堂がオフセット，三色版，二色版を担当した。2 巻 2 号は，精版印刷株式会社が表紙と口絵を印刷した。2 巻 9 号以降，安藤写真製版所が三色版と二色版を担当した。用紙は株式会社博進社洋紙店が納入する日本加工製紙株式会社のアート紙。
8　『アサヒグラフ』3 巻 21 号（1924 年 11 月 19 日発行）に掲載の『映畫と演藝』の広告によれば，発行部数は『映畫と演藝』が勝っていたようである。これに対して『芝居とキネマ』は内容の充実を宣伝する方針をとった。
9　島屋政一編『大阪毎日新聞社大観』（大阪 : 大阪出版社，1924）183–184.
10『サンデー毎日』3 巻 53 号（1924 年 11 月 30 日発行）に掲載。
11 編集員以外で掲載回数が多い寄稿者は，伊東恭雄，悟道軒圓玉，三田米吉，人見直善，正岡蓉，大島十九郎，田村幸彦，平山蘆江，立花高四郎，石巻良夫，石川俊彦などが挙げられる。
12『映畫と演藝』に追随した形であり，映画に人気が移行している様子がうかがえる。
13 名取洋之助「写真グラフのレイアウト」『『印刷雑誌』とその時代 ── 実況・印刷の近現代史』（東京 : 印刷学会出版部，2007）509–516.
14 原弘「新しい視覚的形成技術へ，主として印刷面の形成に関して」『原弘 デザインの世紀』（平凡社，2005）46–48.〔初出『最新工芸大観』（吉田書店，1934）〕
15 原弘「レイアウトの理論と実際」『『印刷雑誌』とその時代 ── 実況・印刷の近現代史』516–522.
16 同誌の画報の構成単位が 2 ページ以上におよぶのはごくまれである。金子隆一は『アサヒグラフ』等の雑誌で 1930 年代半ばまで構成単位が見開きを越えない理由に，限りあるページ数と，見開きで完結する伝統を持つ新聞社の出版物であることをあげている。金子隆一「『アサヒグラフ』に見るグラフ構成の変容とその意味」『論集視覚の昭和』（松戸市教育委員会，1999）87–99.
17「編集を終って」『芝居とキネマ』（1924 年 10 月，11 月，1925 年 1 月）
18「編集を終って」『芝居とキネマ』（1924 年 12 月）
19 号やページごとに印刷範囲に異同があるが，ほとんどの画像がおさまる長方形の範囲を版面とみなす。
20「裏おもて京の顔見世」『ホーム・ライフ』3 巻 1 号（大阪毎日新聞社，1937 年 1 月）

※引用にあたっては，かなは旧かなづかいのままで，漢字は旧字から新字に改め，ルビは省略した。ただし，人名，書籍名，雑誌名等の固有の名称を記述する際は，漢字は旧字のままとした。

Photography Layouts in *Shibai To Kinema* (Stage and Screen) Magazine: Theatrical Images Reproduced on Magazine Spreads

YAMAMOTO, Aya

This paper analyses the layout design of the monthly pictorial magazine *Shibai To Kinema* (Stage and Screen) and examines how the editorial of this magazine functioned as the experiment on magazine layout design. The magazine was published by the major newspaper company *Osaka Mainichi Shimbunsha* between 1924 and 1929 when pictorial magazines were on the rise. It mainly consisted of pictorial pages which covered plays of the month and forthcoming films. The format was bigger compared to conventional theatre magazines, and multiple printing techniques were used such as multicolour offset printing, copperplate printing, and photogravure printing.

The spreads printed in copperplate printing and photogravure printing are the subject of the analysis. Kitao Ryonosuke (1884–1970) oversaw its layout. The layout principles in *Shibai To Kinema* are asymmetry, non-alignment, and strong contrast within a spread and a volume. Its layout design changed through the years. More functional layouts were developed, and the contrast in design was enhanced. Some layout patterns were developed for theatre reports and they aimed to recreate dramatic space in magazine spreads. Its layout design influenced the layout of other entertainment magazines.