



芸術工学 研究

九州大学大学院
芸術工学研究院 紀要

Geijutsu Kogaku:
the Journal of Design
Kyushu University

2019 | Vol.

30

[目次]

-
- 研究論文
- 1 「スタイル画」の系譜
雑誌『少女クラブ』の場合
Genealogy of 'Style-Ga'
The Case of *Shōjo Club* Magazine
米村典子
YONEMURA Noriko
- 13 受容者による制作から見る特撮についての一考察
「熊本城 × 特撮美術 天守再現プロジェクト展」の事例を参考に
A Study of *Tokusatsu* from the Viewpoint of Creation by *Tokusatsu* Audiences
Based on the Case of the "Kumamoto Castle x Tokusatsu Special Effects Art Castle Revival Project"
坂口将史
SAKAGUCHI Masashi
- 25 主要交通拠点との距離から見る宿泊施設の立地動向に関する研究
福岡県福岡市・愛知県名古屋市の2都市を対象として
A Research About Accommodations Location Trends the Distance Between Accommodations and
Main Traffic Spots
Fukuoka City in Fukuoka Pref., Nagoya in Aichi Pref. As the Target
阿比留大吉
ABIRU Daikichi
-
- 研究報告
- 37 ハンガリー及びルーマニアにみられる加速する手拍子の研究
A Study of Accelerating Clapping Observed in Hungary and Romania
矢向正人
YAKO Masato
- 57 鉄骨考古学によるイギリス植民地時代の建築年代特定に関する研究
ベンガル地方における鉄骨梁を使用した植民地期建築
Steel Archeology for Dating Historical Buildings in the Developing Countries of Former British Colonies
Colonial Buildings using Steel Beams in Bengal
矢野温子 井上朝雄 谷正和 田上健一 岸泰子
YANO Atsuko INOUE Tomo TANI Masakazu TANOUE Kenichi KISHI Yasuko
土屋潤 真鍋皓平 ファイサル・モハメッド・フダ
TSUCHIYA Jun MANABE Kohei Faisal Mohammed Huda

「スタイル画」の系譜 雑誌『少女クラブ』の場合

Genealogy of ‘Style-Ga’

The Case of *Shōjo Club* Magazine

米村典子¹

YONEMURA Noriko

Abstract

This paper aims to reevaluate ‘Style-Ga’ (near full-page in height illustration of manga character wearing fashionable clothes) in Japanese girls’ comics, particularly those published in the monthly magazine *Shōjo Club*. ‘Style-Ga’ are thought to have played an important role in the development of the original visual style of girls’ comics, and Takahashi Macoto, whose works were published in the monthly magazine *Shōjo*, is commonly accepted as their inventor. But Maruyama Akira, editor of the monthly magazine *Shōjo Club*, said that in his magazine, fashionable ‘Style-Ga’ began with woman manga artists. Inspired by this remark, this paper considers another lineage of ‘Style-Ga’ as fashionable images.

1. はじめに

少女マンガ研究では、「スタイル画」とはページの縦の高さをいっぱいに使って主人公などの全身を描いた絵で、マンガの本編中に配置されているがストーリー進行に絡まないものを指している。それは、1970 年代に少女マンガ独自の複雑で重層的なレイアウトが発展していく契機として重要であり、映画的な少年マンガに対し文学的で微妙な心理を描写するという少女マンガの独自性が発展するきっかけのひとつと見なされてきた。

「スタイル画」は、高橋真琴（1934 年～）が光文社の月刊誌『少女』に 1958 年 1 月号から連載した「あらしをこえて」（図 1）においてはじまったとするのが定説であるが、筆者は先に高橋の連載に見られる全身図を「スタイル画」と呼ぶことが妥当かという疑問を出発点として、『少女』における「スタイル画」概念の変遷を検討した論文を発表した¹⁾。そこでは、①約 4 年間で 4 本掲載された高橋の連載マンガでは「スタイル画」という言葉はほとんど使われておらず、「スタイル絵」が用いられていたが、両者は同義語ではなかったこと、②「スタイル絵」は、高橋の描いた全身図ではなく、それを手本として読者が模写した絵を指していて、似顔絵に包含されるものであったこと、③高橋の連載末期にいたって、手本も「スタイル絵」もしくは「スタイル画」と呼ぶ例や、手本ではない全身図が現れ、「スタイル画」風表現の自己目的化に向かうことなどを明らかにした。

本論は、スタイル画の様々な系譜を歴史の流れに沿って腑分けし、1950 年代末から 1960 年代初めにかけて何が起こっていたのかについて新たな光をあてていく計画

連絡先：米村典子, yonemura@design.kyushu-u.ac.jp

¹ 九州大学大学院芸術工学研究院コンテンツ・クリエイティブデザイン部門
Department of Contents Creative Design, Faculty of Design, Kyushu University

の一環である。上述の拙論を踏まえつつ、『少女』のライバル誌であった講談社の月刊誌『少女クラブ』に調査対象を広げ、これまであまり詳細に検討されることのなかった「オシャレ」をキー概念として、『少女』とは異なる「スタイル画」の系譜があったことを明らかにする。

2. 少女マンガ研究における「スタイル画」の位置

最初に、マンガ研究において「スタイル画」が占める位置を確認しておきたい。コマと吹き出しからなるストーリーマンガは1950年代に成立したとされるが、伊藤剛は、劇画における「自然主義リアリズム」「映画的手法／様式」の導入と、少女マンガにおける「スタイル画」による「3段ぶち抜き」のコマ構成の導入とが、1957年から1958年にかけてほぼ同時に起こり、以後日本のマンガは相互に影響されながら進展していったとしている。伊藤によれば、「スタイル画」の導入は、劇画に見られる整然と並んだコマ枠によるコマ構成を退け、結果的に「コマ＝フレームとする『読み』から離れる効果を持ち、後の少女マンガにおける、コマの重層性を用意」したのである²⁾。少女マンガのコマ構成を重層的であるという伊藤の指摘は夏目房之介に倣っている(図2)が、夏目が取り上げた少女マンガは1970年代後半の作品であり、重層のコマ構成の起源を「スタイル画」に求めることも、その創始者を高橋真琴と特定することもされてはいない³⁾。だが、伊藤や少女マンガを非映画的な様式として取り上

げた三輪健太郎⁴⁾などの近年の研究では、高橋真琴の「スタイル画」をきっかけとして見開きのレイアウトが複雑化し、「重層的なコマ構成」に至ったとしている。

高橋真琴の「スタイル画」の重要性を指摘した早い例としては、米澤嘉博の『戦後少女マンガ史』(1980年)があげられる⁵⁾。米澤は、少女雑誌に掲載されるマンガ家のほとんどが男性で「読者である少女達と通じ合える感性の欠如」していた状況の中、「少女マンガの変革者として登場」したのが高橋であったとしている。ただし、米澤は少女マンガの通史の中で高橋について言及しているのであり、高橋に焦点を絞った本格的な研究は2007年の藤本由香里による論文「少女マンガの源流としての高橋真琴」⁶⁾を待たねばならなかった。藤本は、1950年代後半の少女マンガの文脈の中で高橋の作品を取り上げ、少女マンガ独特の「スタイル画」や、複数のコマを統合する役割をもったレイヤーのように重なる人物画が高橋にはじまることを実証的に示そうとした。上述の伊藤剛や三輪健太郎は、主な考察対象が少年マンガであるため、「スタイル画」を中心として少女マンガに言及する時には藤本由香里の論文を参照している。

以上のような「スタイル画」研究の現状に関して、2つの課題が提起できる。まず、ほとんどの議論が藤本由香里の研究を前提とし、「スタイル画」の起源を主に高橋真琴に見出し、その表現様式はそれ以前のものから隔絶しているとしているが、状況はより複雑だったのではな



図1 高橋真琴「あらしをこえて」、『少女』光文社、1958年3月号、p.57

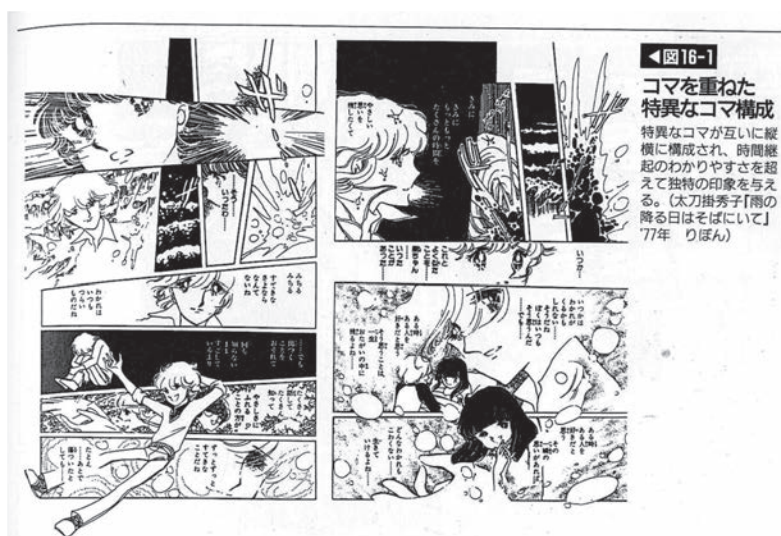


図2 夏目房之介『マンガの読み方 別冊宝島EX』宝島社、1995年、p.180.

いかという疑問の検証である。さらに、1950年代末の「スタイル画」風表現の出現から1970年代後半の「重層的なコマ表現」の成立の間の空白はこれまであまり意識されてこなかったが、この間を埋めることである。後者の課題については、本論および本論に先行する拙論を基礎固めとして今後検討を展開していく予定である。

第1の課題については、1950年代末から60年代初めの少女雑誌を、マンガ本編の中に懸賞の手本として挿入された「スタイル画」風の全身図だけではなく、専門家の描く本来の意味での洋裁文化のスタイル画や読者が着たい服をデザインして送ってくる投稿欄のスタイル画といった様々の要素が混在する場として捉え、考察する。本論に先行する拙論では、現在の研究における高橋真琴の「スタイル画」の定義と当時の用例との齟齬を指摘し、「スタイル画」の概念を検討した。本論では、その次の段階として、後述する『少女クラブ』編集者の丸山昭の回顧談をきっかけとして、高橋とは別の「スタイル画」の系譜の可能性を検討する。

3. 『少女』における高橋真琴の「スタイル画」風表現

スタイル画という言葉は、少女マンガ内で使われる以前からファッションの世界において用いられていた日本独自の用語⁷⁾で、日本人女性の洋装化が急激に進む第二次世界大戦後に使用例が増える。スタイル画については、戦後多くの入門書や指南書が出版され学習方法が確立されていて、八頭身を基準とし、衣服の下の人体の骨格等を意識して描くといった明確なイメージが洋裁文化のもとで共有されていた⁸⁾。それは、おもに洋服を仕立てるための情報を伝達する手段であり、重要なのは身体の上に装着する衣服であった。他方、少女マンガの「スタイル画」とされてきた絵はマンガの本編に挿入されるため、服を着ているのは任意の人物ではなく、マンガの主人公（時には、その他の登場人物）であった。両者は最初から様態が異なっていたのであり、少女マンガの「スタイル画」は洋裁文化におけるスタイル画とは別の背景を持っている⁹⁾。（そのため本論では、両者の区別を明らかにするために、原則としてファッションの世界における場合はスタイル画、少女マンガに関連する場合には「スタイル画」と表記法を使い分けている。）

1950年代の少女雑誌では、小説や絵物語の掲載本数が減少しマンガが徐々に増えていったが、マンガの執筆陣の大半を占めていたのは手塚治虫をはじめ男性であった。

この時期のマンガの1ページのコマ構成は3列4段が基本で、視覚的表現という観点からは少女マンガと少年マンガとの間に大差は無かった。これに対し、高橋真琴は、冒頭で述べたように定義される「スタイル画」をマンガのページ内に挿入し、見開きのレイアウトの斬新さや主人公をはじめとする少女たちのファッションへのこだわりによって、少女マンガに新風をもたらした。

高橋真琴の描いた全身図が大胆で新しかったとしても、なぜそれを後の研究者は「スタイル画」と呼んだのであろうか。その起源は、全身図の横やページの端に書かれた言葉にあるだろう。1958年1月号から1962年1月号まで途切れなく続いた高橋の4つの連載作品では、「スタイル絵」が募集されていた。たとえば、高橋の『少女』初連載「あらしをこえて」（1958年1月号～7月号）の第1回には、主人公の全身像が4点見られる。扉をめくった最初の見開きページの左右に縦の高さいっぱい描いた2点と、3番目の見開き右側ページおよび5番目の見開き左側ページに3段分のコマをつないで1コマとして描いたもの各1点である。3番目の見開き右横欄外には、「スタイル絵ばしゅう！左のこのひとみちゃんのスタイルをはがきにかいてお送りください！十人にうつくしいハンカチがあたります」と書かれている。これとほぼ同じ文言は、5番目の見開き左横欄外にも書かれている。この例をはじめとする調査から、高橋真琴の全身図を「スタイル画」と呼ぶ慣例には2つの問題点が指摘できる。まず、『少女』以外ではほぼ用例のない「スタイル絵」を、「スタイル画」と同義とみなす傾向である¹⁰⁾。さらに、書かれている文章からは、「スタイル絵」とは高橋の絵を手本として読者が模倣して描いた絵と読み取れるのに、高橋の絵を指しているのではない点である。

読者による模写が「スタイル絵」と呼ばれたのは、「にがお絵」からの発想と考えられる。『少女』では、高橋真琴の絵ほど大きく描かれてはいなかったが、以前から全身図を手本とした懸賞は行われていた。読者が送ってくる模写は、全身を描いた図であっても募集の段階では「にがお絵」と呼ばれ、雑誌に掲載される場合には通常は読者ページの「にがお絵」のコーナーにスターや少女小説の主人公やマンガの登場人物の顔や上半身を描いた絵と並べられていた。一方、小説やマンガの主人公、あるいは少女スターたちに様々な服を着せて口絵とし、「スタイル」という見出しを付けることも当時の少女雑誌で特に珍しいことではなかった。高橋の描いたのは、マンガの

本編見開き内にあるということを除けばそれらと同類の「スタイルを描いた絵」であり、それを読者が模写したのが「スタイル絵」だったのである。読者コーナーに掲載される際には、読者の模写した「スタイル絵」もまた「にがお絵」のコーナーに収められていた。読者に模写を募集するにあたって「スタイル絵」という新しい言葉が考え出されたのは、高橋の絵のファッション性が先例のないものだとして理解されていたからであろうが、「にがお絵」の方が概念としては広く、「スタイル絵」はその下に包含されていたと言える。

高橋真琴の「スタイル画」と呼ばれてきた全身図は、マンガ家が手本を示し、読者が真似て「にがお絵」を描いて雑誌に送り、抽選や選考によって賞品が与えられるという少女雑誌の懸賞の系譜の中に位置づけることができる。ただし、その手本と模写の関係は固定されたものではなく、高橋の連載が続くうちに変化していく。描かれたスタイルは、マンガのストーリーの季節や場所や主人公の境遇に縛られず、ワンピースなどのオシャレ着だけではなく、晴れ着やテニスウェア、レインコート、バレエ衣装さらにはお姫様ドレスと多彩である。このような本筋からの独立性が受け入れられたのは、懸賞の対象だったからと考えられる¹¹⁾。だが、やがて懸賞を伴わない全身図も挿入されるようになり、全身図を描くことが自己目的化していった。さらには、「スタイル絵」という言葉が使われるときも、高橋による手本と読者による模写のどちらを指すか曖昧なケースも見られるようになり、最後には以前から少女マンガの外の世界、ファッションの世界で使われ、一般にも浸透していた「スタイル画」という言葉も使われるようになった¹²⁾。

4. オシャレな「スタイル画」

前章で述べたことは、あくまでも少女マンガにおける「スタイル画」の嚆矢とされてきた雑誌『少女』における高橋真琴作品を主な事例としたものである。しかし、講談社の月刊雑誌『少女クラブ』（1946年4月号～1962年12月号）の編集者をして丸山昭は、「スタイル画」の起源に関して興味深い回顧談を残している。丸山によると、もともと少女マンガを志向していたわけではなかった石森（石ノ森）章太郎は、同誌初連載となった「幽霊少女」（1956年10月号～1957年10月号）に関連して、女の子が描けないと述べたという。このエピソードが披露されたあとで、以下のように話が続いている。

—— 女の子のファッションとなると、にわか少女漫画家じゃ無理ですね。

丸山 若い人で、僕が目からするとまだまだなんだけど、人気のある女性作家がいたんですよ。なぜ人気があるかというね、「先生の先月号のなになにチャンの髪型が良かったから、私もお母さんに結び直してもらいました」とかいう手紙がくるんです。物がなかった時代で、オシャレしようにもできない女の子のオシャレ心をくすぐって、「私もこんなオシャレをしてみたいな」って思わせる絵を描く。これは男の漫画家には無理だね。それからですね、左ページの上部に、ストーリーには全く関係のない、主人公のオシャレなスタイル画が入るようになったのは。その後、わたなべまさこさんとか、牧美也子さんとか入ってきて、女の子にオシャレをたっぷり教えていったんです。

—— ああ、あのスタイル画には、そういう理由があったんだ¹³⁾。

このやりとりでは、対談者の間に「あのスタイル画」という言葉で了解されるような共通のイメージが存在している。だがまず注目したいのは、高橋真琴について言及がないことである。インタビューが収められた本の出版は2010年であり、「スタイル画」というと高橋が筆頭に挙がるような状況は既に形成されており、丸山がそれについて全く認識していなかったとは考えにくい。また、たとえ認識していなかったとしても、1950年代末には高橋を知っていたはずである。高橋のマンガは、ほとんどが当時最大の発行部数を誇っていた光文社発行の『少女』に掲載されたが、光文社は丸山がいた『少女クラブ』を発行していた講談社の子会社であった。丸山は、両社の関係から『少女』に強い対抗意識を持ち、この雑誌で何が起こっていたかについて関心を持っていたと、『少女』編集長であった黒崎勇との対談で述べている¹⁴⁾。高橋の連載は巻頭に置かれることが多く、扉絵はフルカラーという好待遇を受けていた。さらに、高橋は、丸山がいたと思われる時期の『少女クラブ』1958年2月号に読み切りの「白鳥の小ぶね」を描いている。したがって、丸山は、石森章太郎をきっかけとしたインタビューの流れから、男性だが「にわか少女漫画家」ではない高橋には言及しなかっただけなのかもしれない。

高橋真琴への言及がなかった理由については、推測の域を出ることは出来ない。丸山昭のインタビューから確実に導き出せるのは、丸山の記憶の中でという限定は必要であるが、在職中の『少女クラブ』に丸山にとっては「まだまだ」だが「オシャレな作風」で人気があった女性マンガ家がいたこと、オシャレな部分にたいする読者の反応がよかったため「主人公のオシャレなスタイル画」が入るようになったこと、それはストーリーには無関係の絵で左ページの上部を定位置としていたこと、それを描いた女性作家はわたなべまさこや牧美也子よりも先に活動していたことである。

オシャレであることは高橋真琴の絵をそれ以前の全身図から分かつ特徴の1つだったが、丸山昭の念頭には女性マンガ家による別の「オシャレなスタイル画」の系譜があったようである。しかし、丸山の述べる「まだまだ」だが人気があってオシャレな絵が描けた女性マンガ家が誰であるか、「オシャレなスタイル画が入るようになった」のはいつ頃なのかは、インタビューでは具体的には示されていない。約半世紀後の記憶に基づく話であることから、本論では、問題提起の参考以上の意味をこのインタビューに持たせることはしない。

とはいえ、丸山昭の言葉からは、第2次世界大戦後の物資窮乏生活からようやく脱出しつつあった日本における少女のオシャレへの関心がうかがえる。『少女』や『少女クラブ』をはじめとする少女雑誌全般に見られる傾向として、戦後10年間ほどは髪や手をきちんと洗い、下着を頻繁に着替えることなどが推奨され、オシャレには清潔さや身だしなみが重視された。アクセサリなどの服飾品を身近な物で作る手芸記事も多く、華美な服装は少女らしくないといった戒めも見られた。オシャレな服装をするといっても、1950年代でもまだ10代前半の少女向けの既製服生産は産業として発展途上で¹⁵⁾、少女雑誌の口絵や広告にも価格と発売元を明記した既製服は見られない。口絵で少女スターが着ている服がもらえる懸賞でも、景品はその服ではなく仕立て用の生地であった。読者たちは、おもに家庭で作った服や洋裁店で注文した服を着ていた。どんな服を買うかではなく作ってもらうかが、少女たちのオシャレの現実であり限界だった。

オシャレという言葉は、これまでの少女マンガ研究でも確かに高橋真琴の新しい側面を形容する言葉として用いられているが、詳細な検討はされていない。以下では、丸山昭の談話をヒントに、『少女クラブ』における「スタ

イル画」の系譜についてオシャレという観点から考察する。

5. 『少女クラブ』における「スタイル画」(1)

この章では、『少女クラブ』において何らかの形で「スタイル画」という言葉が添えられた最初期の例である3作品をとりあげ、先行する『少女』の高橋真琴の「スタイル画」風表現と比較検討する。

① 最初の「スタイル画」募集：東浦美津夫「どこに青い鳥」(1958年5月号～12月号)

『少女クラブ』で「スタイル画」という言葉がマンガ内の全身図に最初に用いられたのは、藤本由香里の指摘¹⁶⁾同様、筆者の調査でも東浦美津夫の「どこに青い鳥」1958年6月号(図3)であった。これを既定事実とすると、『少女クラブ』ではじめて「スタイル画」という言葉が使われたのは、高橋真琴の「あらしをこえて」の連載開始から5ヶ月後、男性マンガ家の作品においてであり、絵の掲載位置は見開き左ページの下4分の3ということになる。2色刷ページで薄い朱色の枠内に「この絵をまねしてかいてください。色はつけなくてもよいです」と、左横にはそれより大きな字で「ひづるちゃんのスタイル画を送ってください」と書かれている。東浦の絵は主人公の全身を描いた懸賞の手本として「この絵」と呼ばれているのにたいし、読者が送る絵の方は「スタイル画」であった。そして、その絵が雑誌に掲載される折には「にが絵」コーナーに含まれていた。このような手本と模写の関係性に加えて、ひづるちゃんの服装が本編とは異なっていて、マンガのコマを読む順番を示す番号が降られていないこと¹⁷⁾や、東浦のサインがあることから、この全身図はストーリーから完全に独立している印象を与える。これらの点は、高橋との共通点として挙げられる。相違点は、後述するオシャレの度合いと、掲載の頻度である。高橋の連載では「スタイル画」募集はほぼ毎号あったが、「どこに青い鳥」では上記以外に1例だけで、付録の中の読者ページというマンガ本編とは無関係な場所に掲載されていて、サイズもかなり小さい¹⁸⁾。

② 付録の中の「スタイル画」：ちばてつや「ママのバイオリン」(1958年6月号～1959年5月号)

ちばてつやは、1958年6月号から『少女クラブ』に「ママのバイオリン」を初連載する。全12回のうち、最初と

最後の号は本誌のみ、それ以外は別冊付録のみに掲載された。「スタイル画」関係の募集は合計5回で、すべて付録の中で行われたが、マンガ本編とは別途に用意された巻末のページに手本となる全身図が掲載されるという形式だった(図4)¹⁹⁾。最初に掲載された7月号付録では「このまなみちゃんのスタイル画をかいて送ってください」とあることや、「これがスタイル画です」として手本の絵を示している号もあるため、ちばによる手本は「スタイル画」と呼ばれていると解釈することもできる。だが、1958年夏の増刊号に特別掲載された主人公の全身図が3つ描かれたフルカラーの口絵は、「まなみちゃんの可愛いスタイル集」となっている。そして、読者が手本を元に描いた絵は、「まなみちゃんコーナー」という4ページほどあるコーナーで「スタイル画」という見出しの元で掲載されている(図5)。

「スタイル画」という語の用い方については上述のように曖昧さを残しているが、マンガ家による手本と読者によるその模写という構造は、「ママのバイオリン」でも『少女』の高橋真琴作品と共通している。しかし、全身図は付録の読者コーナーにしか掲載されていないため、ここから少女マンガにおける新しい視覚的表現へと展開する可能性は見いだせない。その意味で、「ママのバイオリン」では手本を「スタイル画」と呼んでいるとしても、ちばの絵は高橋の場合とは肝心の点で性格を異にするものと言える。さらには、後述するように、ちばの絵は「オシャレ」という点でも、東浦美津夫の場合と同様に、高橋とは異なる。

③ 挿絵画家の描く「スタイル画」——日向房子「あまから選手」(1957年1月号～1960年5月号)

3つ目に挙げる「あまから選手」では、「ママのバイオリン」と同じ号から「スタイル画」募集がはじまった。ただし、この作品はマンガではなく、森いたるのユーモア小説に日向房子が挿絵を描いたもので、『少女クラブ』に1957年1月号から長期にわたり連載されていた。手本を指定しない似顔絵の募集は1957年6月号から、全身を描いた手本に基づく読者の絵の募集は1958年7月号からはじまり、いずれも連載終了までほぼ毎回行われ、読者の絵は「にが絵」と「スタイル画」に分けてまとめて本編のページ内に掲載された(図6)。全身図については、1958年7月号から9月号までは主人公王子の「スタイルをかいて」送るようになっていたが、1958年10月号



図3 原作・春名誠一、絵・東浦美津夫「どこに青い鳥」、『少女クラブ』講談社、1958年6月号、p.25



図4 ちばてつや「ママのバイオリン」、『少女クラブ』講談社、1958年7月号付録、pp.46-47



図5 ちばてつや「ママのバイオリン」、『少女クラブ』講談社、1959年1月号付録、p.142

以降は、「圭子さんのスタイル画をお送りください」などといった表記が標準的となる。一方、読者が投稿した絵の方は一貫して「スタイル画」と呼ばれている。小説の挿絵とマンガというジャンルの違いはあるが、手本と模写と懸賞の関係性はやはり『少女』における高橋真琴の場合と同じである。

日向房子は、詳しい経歴は判明しなかったが、1940年代末から翻訳物を中心とする少女小説や童話の挿絵画家として活躍し、少女向け雑誌の身だしなみや手芸の記事なども寄稿している。本来の意味のスタイル画も手がけており、『少女ブック』や『少女クラブ』に「あまから選手」以前から掲載されている(図7)。日向はマンガにも少し手を染めており、「スタイル画」の募集がはじまった『少女クラブ』1958年7月号には「あまから選手」と同じ森いたるの原作で「があびいさん」という読み切りマンガも描いている(図8)。このマンガは4段2~3列のコマ配置を基本とし、全体に引きの構図が多い。人物の描き方は「あまから選手」をさらに簡略化したものだが、「スタイル画」募集も全身図も見られず、視覚的表現としての新しさはない。

スタイル画、挿絵、マンガと3つの分野をまたいで少女雑誌に絵が掲載され、オシャレに関してはプロとも言える日向房子の場合、「あまから選手」の挿絵では当時の洋裁雑誌に見られるようなデザインをししばスタイル画のように描いているが、マンガに手を染めたときには平凡なユーモアマンガの視覚的表現様式に終始している。

以上『少女クラブ』において「スタイル画」という言葉が添えられた最初期の3作品を確認したが、先に取り上げた丸山昭はこれらの「スタイル画」募集には関わっていないと考えられる。丸山は1953年講談社に入社し、1954年に『少女クラブ』に配属され、1958年に『ぼくら』に移動する。『ぼくら』への移動時期は不明であるが、東浦美津夫の「夕やけの曲」までは担当したという丸山自身の証言はある²⁰⁾。この連載の終了は1958年3月号である。一方、『少女クラブ』の奥付を見ると、1959年4月号から編集人が丸山昭となっている。したがって、丸山は1958年4月号から1959年3月号まで、『少女クラブ』の仕事には携わっていなかった可能性が高い。『少女クラブ』ではまさにこの間に、『少女』と同じように掲載された手本を模写した読者による「スタイル画」の募集がはじまったのである。



図6 原作・森いたる, 絵・日向房子「あまから選手」, 『少女クラブ』講談社, 1958年11月号, pp.90-91

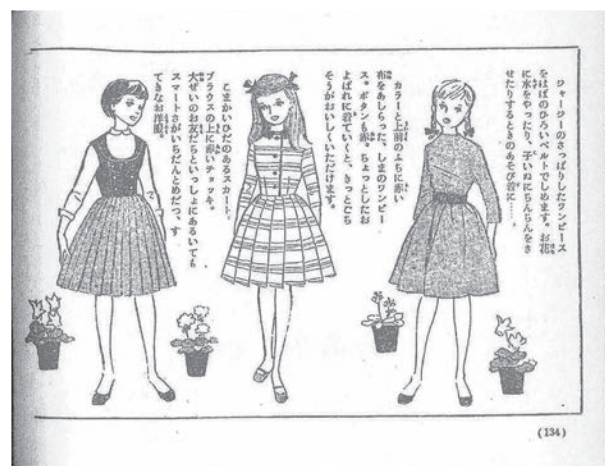


図7 日向房子・日向里子「あなたをうつくしく」, 『少女クラブ』講談社, 1958年2月号, p.134



図8 原作・森いたる, 絵・日向房子「があびいさん」, 『少女クラブ』講談社, 1958年7月号, pp.224-225

これらの募集は、高橋真琴の「スタイル絵」の懸賞を先例として刺激を受けたものだったかもしれない。しかしながら、高橋が少女マンガ研究において重視される要因となった特色を、東浦美津夫もちばてつやもこの段階では共有していない。ひとつには、すでに指摘したように、ほとんどの「スタイル画」が付録の読者ページにあるため、大きな全身図を差し込むことから見開きのレイアウトに波及していく視覚的表現の発展には関わりがないということである。もうひとつは、丸山昭が重視していたオシャレの要素である。

6. オシャレを巡って

丸山昭が重視したオシャレとは、どのようなものだったのだろうか。高橋真琴や高橋が尊敬していた中原淳一のような例はあり、単純にジェンダーの問題に引きつけることは危険ではあるが、この頃の多くの男性がオシャレは女のすることとされていて、少女の衣装については気が回らず、マンガ家として描こうとすると何を着せていいのか戸惑っていたことは確かである。たとえば、『少女』で活躍した今村洋子は、マンガ家であった父今村つとむに関して次のように語っている。父が描く女の子はいつも同じ着物を着ていたが、「その頃日本には、オードリー・ヘップバーンブームが沸き起こり、すでに着物姿の少女など存在しなくなっていた。また同じ服装ばかりというのもつまらなく」感じると、父に指摘した。これをきっかけに、最近の流行がわからないという父は、今村に女性を描かないかと提案したという²¹⁾。たしかに、今村の父による1950年代中頃の女兒向け貸本マンガでは、登場人物たちの服は水着や晴れ着やオーバーコートといった季節物を除くと、一冊に何話も収録されているのに常に同じ服装であった。

対象年齢が低めのユーモアマンガなどでは、いつも同じ服装であることは、誰であるか示す記号の役割を果たしていたと考えられる。しかし、少女マンガがよりシリアスな内容になり長期の雑誌連載でストーリーが複雑化していくと、登場人物たちは服を着替えるようになる。とはいえ、「ママのバイオリン」を例に取ると、1年間の連載で付録が中心のため総ページ数が多いのに、普段着は基本的に4種類しかない。さらには、5回の「スタイル画」募集の手本となった全身図は、その普段着のなかから3種類が採用されているため特別感は皆無で、ほぼ同じ服とポーズで花を手につか鳥を乗せているかの違

いだけであったりする(図9:図5も参照)。東浦美津夫やちばの作品では、ワンピースでも、スカートにブラウスやカーデガンでも、ジャンパースカートとブラウスでもシルエットは類似しており、無地か、柄が描かれている場合も縞や格子や水玉にほぼ限定されている。髪型も作中ではずっと同じで、飾りとして大きなリボンをつける程度である。ただし、こうした今ではファッション性に乏しいと思われるような服装は、少女雑誌に掲載された当時の読者たちの写真を参考にすれば、高橋真琴の描く華やかな海外風ファッションよりは、相対的にはあるが、現実に近かったと言えるかもしれない。

7. 『少女クラブ』における「スタイル画」(2)

『少女クラブ』で最初に「スタイル画」という言葉に関連づけられた東浦美津夫やちばてつやの描く少女の服装は、高橋真琴のように絵として魅力的なファッション性はない。そもそも、主人公に次々とオシャレな格好をさせることで読者を惹きつけようとする意欲が欠如していたようである。オシャレな少女マンガ家として丸山昭が具体的に名前をあげていたのは、『少女クラブ』に連載を持っていたことはあるが『少女』に移動して活躍する牧美也子と『少女ブック』中心に活動したわたなべまさこだった。インタビュー通りであれば、この2人より前にオシャレな「スタイル画」をマンガ本編のページに描いた女性マンガ家が、『少女クラブ』で連載を持っていたはずである。しかし、筆者の調査ではこの条件に合う作品は見つからなかった。

牧美也子やわたなべまさこより以前に活躍したという条件を外し、作品だけで判断すると、『少女クラブ』で丸山昭の言うような仕事をしたのは細川知栄子(智栄子)であろう。細川の初連載「黒いコウモリ」(1959年5月号~12月号)の1959年6月号には、和服姿の主人公の全身を描いた横に「すみれちゃんのスタイル画」と書かれている(図10)。細川はこれ以前にも『少女クラブ』に掲載された短編の中でバレエ衣装の全身像は描いているが、ストーリーとの関連性が強いものばかりであったのにたいし、この全身図は本編とは全く関係がない。「黒いコウモリ」から次の「母の名よべば」(1960年1月号~1961年12月号)にかけて、上記和服の「スタイル画」を皮切りに、本編と無関係なことの多い服装の主人公の全身図がしばしば挟み込まれ、さらにその絵には毎回ではないが「スタイル画」という言葉が添えられている。

細川の作品では「スタイル画」の募集は行われていないため、「スタイル画」という言葉は明らかに細川の絵を指している。細川の描く少女たちの服はオシャレであるが、衣服として仕立てることが可能かどうかなど無視したデザインで、海外のファッションを意識した高橋とはまた別の意味で観賞用である。「母の名よべば」の貧しい境遇と思われる主人公は、ちばてつやの場合とは対照的に、「スタイル画」だけではなく本編中でも、いつどこで入手したのか、そのような金銭的余裕があったのかといった疑問を持つ余地もないほど次々と意匠を凝らした服を着替えていく。贅沢に布を使って波打つスカート、大量のフリルやプリーツやリボンなどの過剰なまでの装飾が、独特で華やかなスタイルとなっている（図 11）。

『少女クラブ』では、最初期には東浦美津夫とちばてつやによる手本を、おそらくは高橋真琴の場合の「スタイル絵」にならって「スタイル画」と呼んでいたが、細川知栄子の作品以降は懸賞に関係なく大きく描かれた全身図そのものを「スタイル画」と呼んでいる。とはいえ、そうした「スタイル画」という言葉が絵に添えられている作品の傾向はばらばらである。南汀子（＝石森章太郎）の「金時さん」（1959年6月号～1960年10月）では、1960年3月号に以後毎号「スタイル画」を掲載するとの告知がある。この話は途中で立ち消えとなってしまうのだが、そもそも田舎から出てきた気は優しくて力持ちの大柄な小学生が主人公で、設定も絵柄もオシャレな「スタイル画」とは相性が悪いものであった。水野英子の「星のたてごと」（1960年1月号～1962年9月号）では、少なくとも1件1960年8月号で主人公の全身図に「リンダちゃんのスタイル画」と書かれている。こちらは、時代も場所も不明な西洋中世風の衣裳である。なかでも異色なのが、武内つなよしによる「わんウェイ通り」（1960年5月号～1961年5月号）で、主人公はポッチーという名の犬である。1960年7月号には「ポッチーのスタイル画」が掲載されているが、描かれている服の形状も花束のために隠れて判然とせず、スタイルという言葉が該当する要素は皆無と言える（図 12）。同様の絵は、このあと2回掲載されている。これらの例を見ると、『少女クラブ』では、オシャレであってもなくても、全身図であればとりあえず「スタイル画」と呼ぶのが慣例になっていったと考えられる。

ただし、「スタイル画」概念の形骸化が進んでいるように見える中、新たな潮流は確かにあった。ちばてつやは



図 9 ちばてつや「ママのバイオリン」、『少女クラブ』講談社、左 1958 年 11 月号付録、p.82:右 1958 年 12 月号付録、p.82



図 10 原作・松井玲子、絵・細川知栄子「黒いコウモリ」、『少女クラブ』講談社、1959 年 6 月号、pp.106-107



図 11 原作・春名誠一、絵・細川知栄子「母の名よべば」、『少女クラブ』講談社、1960 年 8 月号、pp.58-59

それを読み取っていた。

……大きくスタイル画を描き入れてファッションを見せるという手法が少女漫画では流行っていたからだ。私もそれに倣って描いていたのだが、そうしている自分が苦痛でなかった。私の描く女の子はスタイル抜群のきれいな子ではなく、どちらかといえば泥くさく、生活の匂いを感じさせる子が多かった。その意味でも表現上の違和感を持ち始めていた。もちろん私は女性漫画家の作風を否定するつもりはない。彼女たちは本当に楽しそうに、のびのびと、きれいに女の子を描いていた。ただ私の私とは大きくモチベーションが違っていたのだ²²⁾。

ちばてつやは、「ママのバイオリン」の次作「ユカをよぶ海」(1959年6月号～1960年8月号)で主人公をページの縦全体を使った全身図を、見開きの片側に1回、見開きの両側に3回描いている(図13)²³⁾。「スタイル画」を描くことを求められていると感じたちばは、「ママのバイオリン」と比べればオシャレな絵を描こうとしている。しかし、のびのびと心から楽しそうに描いている女性マンガ家にたいし、ちばはモチベーションが違うと感じていた。丸山昭が言及していたような、オシャレを描ける女性マンガ家との感性の差が、まさに当事者によって語られているのである。

8. むすび

『少女クラブ』では、高橋真琴の「あらしをこえて」の第1回が『少女』に掲載されてから約半年後、東浦美津夫とちばてつやの連載の中で「スタイル画」を募集した。だが、東浦とちばの描く手本の全身図は、ほぼすべて付録の読者ページに掲載され、本編のマンガと関わりを持たず、またオシャレさで少女たちを魅了しようとするものでもなかった。この点で2人の描く全身図は、オシャレなスタイルをマンガ本編見開きの横に大きく描くという高橋の「スタイル画」風表現の新しさの本質を理解しておらず、マンガ研究において「スタイル画」とされてきたものの要件を満たしていない。従来の男性マンガ家が描く少女マンガの路線から、まだ大きく外れることはなかったのである。

『少女クラブ』で「スタイル画」という言葉が再び添



図12 武内つなよし「わんウエイ通り」、『少女クラブ』講談社、1960年7月号、pp.36-37



図13 ちばてつや「ユカをよぶ海」、『少女クラブ』講談社、1959年12月号、pp.42-43

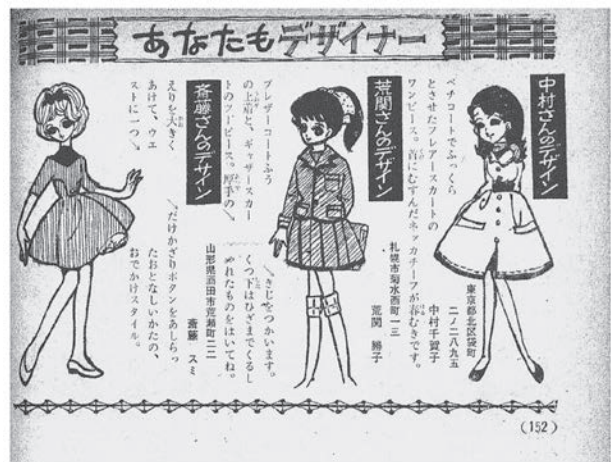


図14 「あなたもデザイナー」、『少女クラブ』講談社、1961年4月号、p.152

えられるのは、細川知栄子の「黒いコウモリ」である。その絵はページの高さを十分に使って本編の物語とは無関係でオシャレなスタイルを描いたものであり、同じ雑誌に連載された東浦美津夫とちばてつやの作品における全身図との間には非常に大きな断絶があった。しかも、細川の全身図は懸賞募集の手本にはなっておらず、「スタイル画」の起源とされてきた『少女』の高橋真琴作品よりも1年以上早くに、明らかにその絵自体が「スタイル画」と呼ばれるようになった²⁴⁾。ここに見られる東浦やちばと細川との間の「スタイル画」観の飛躍には、丸山昭が関係している可能性が高いと思われるが、既述のように確実な裏付けは取れていない。

米澤嘉博は、高橋真琴の「スタイル画」は「後々まで少女マンガに対する悪口として言われていた『無意味なスタイル画』の登場」でもあったと述べている²⁵⁾。高橋の「スタイル画」風表現の全身図が懸賞の手本という役割を担っていたとすれば、その絵がマンガの物語にとって「無意味」だったのは当然であろう。だが、『少女クラブ』では細川知栄子の作品において、懸賞すら伴わず登場人物をオシャレに描くこと以外の目的を一切持たない、より「無意味なスタイル画」が登場することとなる。そして、その無意味さの徹底の先に、「わんウェイ通り」の擬人化した犬の「スタイル画」やちばてつやの「ユカをよぶ海」の全身図が現れる。

最後に、こうした状況を、少女マンガを含む少女雑誌という場で捉え直しておきたい。東浦美津夫やちばてつやの作品においてはしまった「スタイル画」募集では、手本の絵は比較的簡略化されていて、読者はまだそれまでの似顔絵の場合同様に好きなマンガの主人公の顔や全身を描いた手本を真似て描くことに喜びを覚えていたのではないだろうか。対照的に、細川知栄子の全身図は華やかで贅沢な衣装や装飾品の数々が丁寧に描き込まれ、オシャレなスタイルを見て楽しむものだった。そして、この変化とほぼ並行して、少女雑誌の読者たちは、手本を模写することから自らスタイルを考えて描く方へと向かっていた。すなわち、スタイル画からデザイン画に移行するのである。

『少女クラブ』に限らず、少女雑誌は読者からスタイルを描いた絵を募集し、似顔絵などと一緒に読者との交流ページに掲載していた²⁶⁾。『少女クラブ』では、1957年8月号から断続的ではあるが、「私の好きなスタイル」といったタイトルのもと読者の絵が掲載されていた。『少

女クラブ』でそれがスタイル画とはじめて呼ばれたのは1960年1月号だが、読者コーナーでは以後もこの言葉はあまり使われなかった。そして、1961年1月号からは「あなたもデザイナー」というタイトルのコーナーがはじまり、1962年12月の雑誌終刊までほぼ毎月継続された(図14)。「あなたのデザインしたお洋服はどんなか見せて」などといった募集の言葉が書かれ、それまで好きな服や持っている服、着たい服を描いて送って来ていた読者は、以後は服をデザインした絵を送るよう求められた。『少女クラブ』終刊後の話となるが、スタイル画という言葉自体が1960年代後半には既製服産業の隆盛に伴う洋裁文化の衰退を受けてあまり使われなくなっていく。そして、それを反映してか、まだ調査段階であるが、少女マンガの中にも「スタイル画」という文字は見られなくなっていくようである。

伊藤剛や三輪健太郎のように「スタイル画」をコマ構造や映画的様式の問題から論じる際には、立脚点の違いから当然のことであるが、「オシャレ」という要素は視野から欠落しがちであった。少女雑誌における「オシャレなスタイル画」の側から見たとき、高橋真琴だけではなく、細川知栄子もまた少女マンガにおける「スタイル画」の原点近くに位置するマンガ家だったと言えよう。こうした視点の導入が伊藤や三輪の議論に何を付け加えることになるのかは、第2章で挙げた2つめの課題につながるものとして今後検討する予定である。

本研究は科研費(課題番号:17K02366)の助成を受けたものである。

注

- 1) 拙論「<スタイル画>考—雑誌『少女』における高橋真琴の場合」、『マンガ研究』日本マンガ学会、vol. 24, 2018年、pp. 6-31。
- 2) 伊藤剛「マンガのふたつの顔」、『日本20 思想地図β』株式会社ゲンロン、vol. 3, 2012年、pp. 481-482。
- 3) 竹熊健太郎・夏目房之介他『マンガの読み方 別冊宝島EX』宝島社、1995年、pp. 180-181。
- 4) 三輪健太郎『マンガと映画—コマと時間の理論』NTT出版、2014年、pp. 267-269。
- 5) 米澤嘉博『戦後少女マンガ史』筑摩書房、2007年(新評社、1980年の改訂版)、pp. 78-84。
- 6) 藤本由香里「少女マンガの源流としての高橋真琴」、『マンガ研究』日本マンガ学会、vol.11, 2007年、pp. 64-91。
- 7) スタイル画の描き方の方向を決定づけたのは菅沼金六の『スタイル画の描き方』であるが、その書名の英訳は"HOW TO DRAW FASHION ILLUSTRATION"となっている(菅沼金六『スタイル画の描き方』雄

- 鶏社, 1950 年)。フランス語では *dessin de mode* に該当するとされた。菅沼の著作の影響については以下を参照。長沢幸子「わが国におけるファッション・デザイン画の変遷について」, 『文化女子大学紀要』, 第 25 集, 1994 年, pp. 197-198。
- 8) 洋裁文化については, 以下を参照。井上雅人『洋裁文化と日本のファッション』青弓社, 2017 年。
- 9) 詳細は以下参照。拙論, 2018 年, pp. 17-22。
- 10) 国会図書館のデジタルコレクションの検索でも, 「スタイル絵」の用例は見つからなかった(2018 年 11 月 4 日確認)。このコレクションには, 雑誌『少女の友』, 『少女』, 『少女クラブ』, 『週刊少女フレンド』の他, 中原淳一のひまわり社の出版物や『装苑』といった服飾雑誌も含まれているが, 記事の見出しのレベルではこの言葉は使われていない。『少女』以外の媒体では, 今のところオオトモヨシヤスの貸本マンガの例が 2 件(1958 年 12 月と 1959 年 3 月刊行)確認できたのみであるが, これはマンガとは全く別のページに, ファッション雑誌のスタイル画のページのように描かれたものに用いられている。
- 11) 厳密には, 物語と絡むもう一つ別の傾向も読み取ることができる。しかし, 該当例が遙かに少ないことや, 論旨が煩雑になることから, 本論では言及しないこととした。詳細は, 以下を参照。拙論, 2018, pp. 25-26。
- 12) 高橋真琴の『少女』連載で「スタイル」, 「スタイル絵」, 「スタイル画」が用いられた頻度と時期については, 拙論, 2018 年, p. 16 の表を参照。その表に基づく単純計算では, 高橋の連載 4 作品を通して「スタイル絵」は 58 回使われているのに対し, 「スタイル画」は 7 回で, 用例はほぼ最後の連載「プチ・ラ」(1961 年 1 月号～1962 年 1 月号)に集中している。なお, 高橋は, 「プチ・ラ」以降, 少女雑誌が週刊誌化に向かう中, 元々遅筆だったこともあり挿絵を中心の活動にシフトしていく。
- 13) 丸山昭／インタビュー・佐藤敏章「神様の弟子を育てた男」ビッグコミック 1 編集部・編, 『神様の伴走者』小学館, 2010 年, p. 127。
- 14) 丸山昭「＜連載＞児童雑誌編集者として・思い出すことども⑫ 皆が NO ならやってみろ—元『少女』編集長・黒崎勇—」『ピランジ』21 号, 2008 年, p. 78。
- 15) 当時の状況については, 以下を参照。赤木逸夫「ジュニア・ファッションとマダム・ファッション 二つの山脈／9」『装苑』文化出版局, 1960 年 7 月号, pp. 166-169。
- 16) 藤本由香里, 2007 年, pp. 76-77。
- 17) 「スタイル画」とコマ番号の関係については, 以下のような指摘がある。「……ストーリーとの関連はコマ番号担当者の主観によって決められているようで, はっきりした統一性があるわけではない。それでも, コマ番号の連続性の有無によってそのスタイル画的なコマの意味合いがいくぶんか推し量られる。」(しのだようこ「少女マンガ誌におけるコマ番号の役割と廃止」, 『ピランジ』23 号, 2009 年, p. 28)。
- 18) それ以外に, もう 1 例手本を指定しているのが, 1958 年 7 月号付録ページの扉絵である。しかし, 1 ページ全体を使って舞妓姿の主人公が描かれているが, 左横には「この絵をかいて」編集部に送るようにとしか書かれていない。この時点では, 舞妓姿であることが, 「スタイル(画)」という言葉を使うのを躊躇させたのかもしれない。
- 19) 頭部や上半身だけを描いた絵を手本として指定したケースはない。しかし, 読者はそうした部分を描いた似顔絵も投稿している。なお, 12 回の連載の内 1959 年 4 月号付録は, 作者病気のため石森章太郎が代筆している。
- 20) 丸山昭「＜連載＞児童雑誌編集者として・思い出すことども⑪ 「ふりそで剣士」健在! —東浦美津夫先生を訪ねて—」『ピランジ』22 号, 2008 年, p. 94。
- 21) 『「倉金章介・上田としこ・今村洋子」展: おてんば少女の登場: 解説書』2001 年, 弥生美術館, p. 27。
- 22) ちばてつや『ちばてつやが語る「ちばてつや」』集英社, 2014 年, pp. 152-153。このちばてつやの発言を巡る状況について, より詳しくは以下を参照。拙論, 2018 年, pp. 24-25。
- 23) これらの全身図には, 「スタイル画」という記載は無い。ただし, 連載第 2 回の 1959 年 7 月号付録に「本誌の 36 ページの右にある, ユカちゃんのスタイル画をかいて, お送りください」とあり, 本誌連載のページにある全身図を「スタイル画」と呼んでいることになるが, 本誌の絵は物語最初の野生児に近い主人公である。
- 24) 高橋真琴の全身図自体がはじめて「スタイル画」と呼ばれたのはいつかについては, 確定ができていない。詳しくは以下を参照。拙論, 2018 年, pp. 14-15。
- 25) 米澤嘉博, 2007 年, pp. 80-81。
- 26) 『少女』で読者の投稿画の欄に「スタイル画」という言葉がはじめて使われるのは, 1959 年 6 月号であった。『少女』の場合についてより詳しくは, 以下を参照。拙論, 2018 年, pp. 19-22。

受容者による制作から見る特撮についての一考察

「熊本城×特撮美術 天守再現プロジェクト展」の事例を参考に

A Study of *Tokusatsu* from the Viewpoint of Creation by *Tokusatsu* Audiences

Based on the Case of the “Kumamoto Castle x Tokusatsu Special Effects Art Castle Revival Project”

坂口将史¹

SAKAGUCHI Masashi

Abstract

Tokusatsu is a filming technique that has become known as a unique aspect of Japanese culture in recent years. Ordinarily, it is thought that *tokusatsu* is produced by skillful artisans, but in the “Kumamoto Castle x *Tokusatsu* Special Effects Art Castle Revival Project” held at the Kumamoto Contemporary Art Museum from December 16, 2017 to March 18, 2018, the *tokusatsu* technique was used as an exhibition method for the purpose of recreating Kumamoto City as it was recovering from the earthquake. As a result, many amateurs of *tokusatsu*, namely, volunteers and visitors to the exhibition, participated and created *tokusatsu*. The application of *tokusatsu* in the exhibition enabled amateurs to participate in this creation, with the idea that creating and filming miniature models that looked real was more important than creating perfect models. In addition, amateurs created a realistic city in *tokusatsu* through the close observation of real or miniature cities and communication among themselves. In short, the peculiarity of *tokusatsu* is that everyone can participate in creative activities with physical things and have new experiences through this creation.

はじめに

2017年12月16日から2018年3月18日まで、熊本市現代美術館で「熊本城×特撮美術 天守再現プロジェクト」展（以下「熊本城×特撮美術」展）が開催された。「熊本城×特撮美術」展は、特撮美術の技を使って制作された熊本城のミニチュアセットを展示の中心とした展覧会である。本論文では、この「熊本城×特撮美術」展において特撮がどのような形で機能したかを手掛かりに、特撮固有の特性を明らかにし、今後の特撮の新しい展開の可能性を提唱する。

特撮とは、単に実景をカメラで撮影するだけでは得ることのできない、現実を超えた光景を表現するために用いられる撮影技術である¹⁾。19世紀末から20世紀にかけて活躍したジョルジュ・メリエスのトリック映画を起源とするこの技術は、初期映画の時代から映画やテレビ番組の制作方法として、世界中で活用された。中でも、現場にカメラを持ち込んで撮影することが難しい戦争映画や、空想的な世界を表現する必要があるSF映画、ファンタジー映画などにおいて、特撮は大きな効果を発揮した。

本来は映像制作における手法の一つである特撮を、展覧会における立体作品の展示方法へと応用したのが、本論文が分析対象とする「熊本城×特撮美術」展である。本論文では、「熊本城×特撮美術」展で見られた新たな形での特撮の使用事例を分析することにより、「撮影技術」という枠組みに縛られない形で特撮の持つ特性を問い直す。中でも、特撮の制作者と受容者の関係性が従来の特撮と大きく異なる点がこの展覧会の特徴であること

連絡先：坂口将史, 1ds10101m@gmail.com

¹ 九州大学大学院芸術工学府芸術工学専攻 コンテンツ・クリエイティブデザインコース 博士後期課程
Graduate student, Content and Creative Design, Department of Design,
Graduate School of Design, Kyushu University

から、本論文では特に特撮の受容者に焦点を当ててゆく。なお、本来「特撮」という言葉はCGなどのデジタル技術を含む概念であるが、本論文では、ミニチュアセットといったアナログの技術を指す用語として特撮を用いる。

1. 日本における特撮

展覧会の分析に入る前に、本章では、日本で特撮という映像技術がどのように扱われてきたのか、現在の日本で特撮がどのような状況にあるのかを確認する。

特撮は、日本においても映画の黎明期から『豪傑児雷也』(1921年)のような忍術映画などで活用されていた。その後も、第二次世界大戦中の『ハワイ・マレー沖海戦』(1942年)といった戦意高揚映画や戦後の『さらばラバウル』(1954年)といった戦記映画、『ゴジラ』(1954年)といった怪獣映画、『地球防衛軍』(1957年)といったSF映画などで特撮は活用された。現在では、特撮は一つの映像ジャンルとして扱われるに至っている。

特撮は、映像ジャンルとして扱われてきた一方で、同じく日本で独自の発展を遂げたマンガやアニメとは異なり、長らく日本文化の一ジャンルとしての位置を与えられてはこなかった。氷川竜介は、特撮がこうした状況に置かれることとなった原因として、特撮が実写映画制作の一技術に過ぎないと考えられてきたこと、マンガやアニメほど特撮作品が数多く作られてこなかったこと、特撮がCGやデジタル合成に吸収され、過去のものとなったと人々に認識されていることの3つの理由を挙げている²⁾。特に、3番目の理由であるデジタル技術の急速な発展がもたらした影響は大きい。デジタル技術の一般化は、映像制作の現場における特撮の需要を減少させ、その結果、特撮における職人技術の伝承が危ぶまれる状況にまでなっている。

特撮技術存続の危機に際して、その状況を打破するために、特撮を日本の文化の一つとして再評価する流れが近年生まれることとなった。きっかけとなったのは、2012年7月10日から10月8日まで東京都現代美術館で開催された企画展「館長庵野秀明 特撮博物館 ミニチュアで見ると昭和の技」(以下「特撮博物館」)である。「特撮博物館」は、廃棄され、散逸されつつある特撮のミニチュアの公的な保全とミニチュアワークでの新たな表現可能性の模索を目的に、庵野秀明を发起人として開催された。来場者数29万1575人を動員した「特撮博物館」は³⁾、その後も愛媛、新潟、熊本を巡回することと

なった。さらに、この展覧会を受けて、「日本特撮に関する調査報告書」⁴⁾も作成される。2017年には、庵野秀明が理事長を務める、アニメと特撮の記録や資料の保存と技術の継承を目的とした「特定非営利活動法人アニメ特撮アーカイブ機構(ATAC)」が設立された。ATACでは、「特撮博物館」における展示の中心でもあったミニチュア、小道具、デザイン画などの資料類(ATACはこれらを「中間制作物」と総称している⁵⁾)の保存事業が進められている。このように、特撮を日本固有の映像文化として捉え直し、特撮の存続を目的に、職人技術の保護と、その職人技術によって作られた制作物の収集・保存を中心に行われる特撮の「文化」化の動きが、近年進行しているのである。

特撮の「文化」化の流れとは異なる近年の特撮の流れとして、自主制作特撮映像の活発な制作の動きがある。中でも特徴的なものが、ウルトラマンシリーズの監督経験もある田口清隆を发起人として開催されているイベント「全国自主特撮映画選手権」である。これは、日本全国の自主制作特撮映画の最新作を上映するイベントであり、年数回ペースで開催されている。制作者の年齢層も中学生から大人まで幅広く、プロ・アマチュア問わず毎回10作前後の新作が上映されている。また、田口清隆は幼稚園から小学校低学年の児童に向けて自主制作特撮映画の制作方法を紹介した動画を公開⁶⁾しており、その内容は児童向け書籍でも紹介された⁷⁾。

こうした近年の特撮自主制作の活発化は、撮影機材の一般化を背景とする動向であると考えられる。スマートフォンが普及し、東京都では2018年時点でその所有率が79.4%となっている現在⁸⁾、動画の撮影はもはや映像制作のカメラマンのみが行う行為ではなく、ほとんどの人間が日常的に行う行為となった。そしてクオリティの問題を除けば、専門的なプログラミングの知識を必要とするデジタル技術とは異なり、アナログの特撮で使われるミニチュアなどの「中間制作物」は、紙や段ボールといった身の回りにあるものを用いて素人でも簡単に作り出すことが可能である。このように、受容者が比較的容易に制作を体験できるという点も特撮の特徴の一つである。こうした特撮の特徴は、「熊本城×特撮美術」展監修の三池特撮美術監督特撮美術監督が行う「特撮雲ワークショップ」⁹⁾などのように、一般市民に対する特撮の普及啓発活動の一環として、特撮を「文化」化させる動きの中でも積極的に使用されている。本論文で取り上げ

る「熊本城×特撮美術」展も、そのプレイベントとして三池特撮美術監督による『「特撮雲」製作・撮影ワークショップ¹⁰⁾』と「ミニチュアセット製作・撮影ワークショップ¹¹⁾」が行われていることから、こうした受容者が主体となって制作にかかわる特撮という観点からとらえることができるだろう。

2. 特撮の「文化」化の問題点

本章では、前章で説明した庵野秀明主導で行われている特撮の「文化」化が、どのような問題点を孕んでいるのかを確認する。問題点は大きく2つ存在する。

第1の問題点は、特撮の「文化」化が基づいている特撮観では、近年の特撮自主制作の流れに対応できないという点である。「特撮博物館」をきっかけに始まった特撮の「文化」化の流れは、職人技術の結晶という特撮の側面に光を当てるものであった。例えば「特撮博物館」の狙いとして、次のような文章が書かれている。

数々の映画やテレビで活躍したミニチュアやデザイン画など約500点が一堂に集められ、作り手たちの技と魂を伝えます。この博物館に並ぶ作品群の卓越した造形美と、特撮映画『巨神兵東京に現わる』を通して、日本が世界に誇る映像の技、特撮の魅力がより多くの人々に伝わることを願ってやみません¹²⁾。

また、庵野秀明によるATACの挨拶文にも次のような言葉が用いられている。

技術の革新と衰退が世の常とはいえ、失われつつある手描きアニメや特撮映像の職人的な技術と宿っている魂を次世代に伝え、わずかでも残るものなら残していきたい、という願いです¹³⁾。

このように、現在進んでいる特撮の「文化」化は、「特撮博物館」のサブタイトル「ミニチュアで見る昭和平成の技」の通り、特撮を一種の職人芸とする方向へ進んでいる。ここで前提とされているのは、制作者（特撮スタッフ＝職人）から受容者（一般市民）へと作品が一方的に発信されるという構造である。この構造の下では、職人芸たる特撮技術を持たない一般市民は、ただ作者が制作した完成映像を見て楽しむだけの存在とみなされる。職人中心主義的とも言えるこうした特撮観は、特撮の一つの側面ではあるが、特撮と職人とを不可分なものとして扱っているため、特撮の自主制作やワークショップと

いった、近年見られる受容者からの特撮に対する働きかけを十分に捉えることはできない。

こうした受容者側の特撮作品へのふるまいについては、自主制作とは異なる観点からではあるが、真鍋公希が言及を行っている。真鍋は、特撮怪獣映画『空の大怪獣ラドン』（1956年）に対する観客の特撮受容に深く関連するものとして、当時の新聞や雑誌で展開されていた特撮の技術解説記事¹⁴⁾を取り上げている。真鍋によれば、小中学生から大人まで幅広い読者を対象とする技術解説記事が一般に普及したことで、当時の観客は「目の前の映像が特撮技術によって作られたものにすぎないことはわかっていながらも、確かに本当の出来事のように見える」といったように、特撮映像に対する反省性を伴った形でその映像を鑑賞していたという¹⁵⁾。こうした自らの視覚体験を反省的にとらえる観客と映画制作者という関係は、視聴者が主体的に特撮を受容するという点で、職人中心主義的な特撮観とは異なる特撮の捉え方と言えるだろう。また真鍋の、反省性を伴う特撮の鑑賞が成立するために「その前提に経験に対する知識が必要¹⁶⁾」であるという指摘は、職人でない一般市民による特撮の自主制作を考える上でも重要な観点をもたらす。技術解説記事自体が一般大衆をターゲットとしたものである以上、記事内で解説される技術は、一般市民である受容者が記事を通して容易に理解できるような仕組みに限られる。すなわち、技術解説記事で紹介されるものは、専門性の高い技術を紹介するものではなく、読者であり特撮の受容者である一般市民の日常生活における身体的な経験から大きく外れない、直感的に理解できるものとなる¹⁷⁾。その意味で、受容者は、技術解説記事を読み、特撮の仕組みを理解することによって、映像制作の現場での制作活動を疑似的に体験しているともいえる。真鍋の指摘するこのような反省的な特撮の受容は、受容者自身が実際に制作活動を行う「熊本城×特撮美術」展においても当てはまるだろう。

第2の問題点は、「特撮」という言葉の表す領域が、特撮技術のすべてを捉えきれていないという点である。「特撮」は多くの場合、「ゴジラシリーズ」や「ウルトラマンシリーズ」のような着ぐるみのキャラクターを使った怪獣・ヒーローものや、ミニチュアの兵器を使った戦闘シーンを描く戦記ものやSFといった、「特撮が主役となった¹⁸⁾」作品に対して使用されている¹⁹⁾。すなわち、特撮があくまでもその作品において補助的なシーンにし

が使われていない場合は「特撮」にカテゴライズされないが、特撮がその作品の核となるシーンに大々的に使用されている場合は「特撮」にカテゴライズされるという線引きである。こうした考えと類似する線引きを行っていたのが、特撮美術監督の成田亨である。成田は実景を撮影した映像を主体とする映画において、実景では取れなかったシーンを補うために使用される特撮を「映画のための特殊撮影」、特撮を主体とし、多くのシーンが特撮で構成されている映画を「特撮映画」と区別している²⁰⁾。成田によれば、前者は「本編カットの間に編集されたとき、自然な感じにつながっていなければならないから、完全にリアルでなければ²¹⁾」ならず、後者は「現実のリアリズム以外に価値を見つけようとするもので、発想の豊かさが必要²²⁾」であると説明している。

特撮の「文化」化事業が「特撮」として収集・展示・紹介の対象としているものは、主に上記のような「特撮が主役となった」作品から構成されている。特撮の「文化」化のきっかけとなった「特撮博物館」における展示物の多くが、ゴジラやウルトラマンといった「特撮が主役となった」作品において使用された制作物であったこと、「日本特撮に関する調査」における『『特撮』の作品史』が「特撮が主役となった」作品を中心に構成されていることからわかる。しかしながら、この考え方は、何をもって「特撮が主役となった」と判断するかという点において曖昧であり、特にデジタル技術が進んだことによって、アナログ技術で撮影されたシーンの数や時間的長さが減少した近年の映像作品を考える上で問題となる。例えば、主役であるゴジラをCGで表現した『シン・ゴジラ』(2016年)の場合、崩れ落ちる山や崩壊する建物など、従来では「補助的なシーン」と判断されてきた場面において特撮技術が使用されていることから、単純にジャンルとしての「特撮」にあたる作品であるとみなすことはできない。また、例えば基本的に特撮映画としては扱われていない『WOOD JOB! (ウッジョブ) 〜神去なあなあ日常』(2014年)では、クライマックスである御神木落下シーンは特撮技術を用いて撮影されており、ある意味で「特撮が主役となった」作品ともいえる。特撮を「文化」として考えていくためには、何をもって「特撮」と呼ぶのか、どの程度特撮が使われていればそれが主役とみなせるのかについての議論、そして「特撮が主役となった」作品における特撮と「補助的なシーン」における特撮との類似点や相違点についての議論が必要と

なるだろう。

本論文では、特撮の「文化」化をめぐる以上の2つの問題点を踏まえたうえで、受容者が作品制作に深く関わっており、なおかつ爆発・破壊描写のようなスペクタクルシーンや着ぐるみのキャラクターといった「特撮が主役となった」作品に多く見られる要素を持たない「熊本城×特撮美術」展の事例を参考に、「特撮博物館」に代表される旧来的な特撮観とは異なる観点から、特撮の価値と固有の特性を問い直す。

3. 「熊本城×特撮美術」展について

特撮をめぐる現状を踏まえた上で、本論文で取り扱う「熊本城×特撮美術」展について説明する。「熊本城×特撮美術」展が開催されたきっかけは、2016年4月14日、および16日に発生した熊本地震である。地震によって熊本の街は被害を受け、街のシンボルである熊本城も石垣などに大きなダメージを受けた。そうした状況を背景に、熊本の復興をテーマにこの展覧会の企画が立ち上げられた²³⁾。展示の中心は20分の1スケールで制作された熊本城(天守閣・宇土櫓)のミニチュアであり、「ウルトラマンシリーズ」などの特撮映像作品でミニチュアセット制作を引き受けている、美術制作会社のマープリングファインアーツによって制作された。この熊本城のミニチュアに、熊本市街・住宅街のミニチュアセット、青空のホリゾン(背景画)、照明が組み合わせられ、「城下の街並みをイメージしたミニチュアセット」が制作された(図1)。このミニチュアセットは展覧会会期中、来場者は誰でも自由に写真を撮影することが可能となっていた。



図1：ミニチュアセットの様子・筆者撮影

熊本城をとり囲む大規模な熊本市街・住宅街のミニチュアセットの設営には「設営インターン」と呼ばれるボランティアスタッフが参加した。設営インターンは、熊本在住の市民を中心とする総勢44名から構成される。設営インターンは、ミニチュアセットの設営期間である2017年12月6日から14日の中から、各々が自分の都合のつく日に設営に参加し、展覧会監修を担当する熊本出身の特撮美術監督・三池敏夫や、熊本城のミニチュア制作を担当したマープリングファインアーツのスタッフから指示を受けてミニチュアの設営作業の補助を行った。本論文の筆者は、設営インターンの活動期間のうち、2017年12月10日から14日の5日間、設営インターンとしての活動を行い、設営期間から展覧会開催期間中にかけて、他の設営インターンメンバーと交流を行った。

以上が「熊本城×特撮美術」展の概要である。「熊本城×特撮美術」展の開催・運営方法を、従来の特撮作品における映像制作の過程と比較すると、映像制作におけるカメラマンの役割を展覧会の鑑賞者が兼ねている点、展覧会側が主要な受容者として想定している熊本市民が設営インターンとしてミニチュアセット制作にも深く関与している点が、従来の特撮作品における映像制作との違いとしてあげられる。すなわち、制作者と受容者との境界が曖昧であるという点がこの展覧会の特徴なのである。

4. 設営インターンによる特撮制作

4.1. 「熊本らしさ」の追及

前章で述べたように、「熊本城×特撮美術」展においては制作者と受容者との境界を横断する存在として、設営インターンと展覧会来場者が存在する。どちらも一般市民であり、特撮のプロではない。以下では設営インターンや来場者がどのようにしてこの展覧会に関わり、特撮がどのような形で機能したのかを分析する。なお、本章では設営インターンについて、次章では展覧会来場者について言及する。

設営インターンの活動は当初は三池特撮美術監督主導で行われていた。熊本市街・住宅街のミニチュアセットのベースとなるビルや一軒家のミニチュアには、以前別の特撮映像作品の撮影で用いられたものが使われ、設営インターンはそのミニチュアのレイアウトの手伝いや、ミニチュアセットの補修などを行った。設営インターンのその他の作業としては、三池特撮美術監督指導の下でのホリゾントの雲の描画、写真切り出しと呼ばれる写真の

切り抜きを用いた簡易的なミニチュア人形の制作、マンシヨンのミニチュアのベランダ部分などに配置される布団や物干しといった小物類の制作などである。

活動期間当初は、三池特撮美術監督やマープリングファインアーツのスタッフの指導により、設営インターンに仕事が割り振られていた。しかし、設営期間中、毎日10名前後の設営インターンが作業を行い、設営作業がスムーズに進んだ結果、徐々に設営インターンが小物のディティールに凝りはじめ、設営インターン自身によるミニチュアセットの「熊本らしさ」の追求がなされるようになる。その象徴的存在が、熊本市街の商店街である上通、下通のアーケードのミニチュアである(図2)。熊本市街のシンボリック的存在である上通・下通アーケードは、三池特撮美術監督当初の構想では制作されない予定であった²⁴⁾。そのアーケードのミニチュアが、設営インターン主導の制作活動によって作り出された²⁵⁾。職人の当初の予定を超えた制作活動が、特撮の素人である設営インターンの主導でなされた点は重要である。すなわち、熊本市民自身の自発的な制作活動により、ミニチュアセット上で「熊本らしい」街並みが作り出されたのである。何もない平台(疑似的な更地)の上に建物のミニチュアが配置され、設営インターンがそのミニチュアを小物でディテールアップすることで、設営インターンが心に描く熊本市街・住宅街がミニチュアセットという形で現れる。まさに展覧会のきっかけである熊本地震による街の被災とは真逆の、熊本城の見える街の再生が疑似的に市民の手によって行われていると言えるだろう。



図2: アーケードのミニチュア・筆者撮影

4.2. 災害と特撮、再生と特撮

前節で述べた「熊本城×特撮美術」展における疑似的な街の再生について、本節では特撮の歴史的背景の観点から検討を行う。従来、特撮は「熊本城×特撮美術」展の主要テーマである熊本復興のような「再生」ではなく、「破壊」と関連づけられて考えられてきた。三池特撮美術監督も公式メイキングDVDにて「だいたい僕らの仕事は壊すことが多いわけですね²⁶⁾」と述べている。これは『ハワイ・マレー沖海戦』（1942年）といった戦争ものにおける飛行機や戦艦の撃墜、「ゴジラシリーズ」のような怪獣ものにおける街の破壊、『日本沈没』（1973年）のような猛威を振るう大自然といったように、特撮の表現が多くの場合において、物の破壊に応用されてきたためである。映像制作のために実際の飛行機や建物を破壊することは予算や技術の面でほぼ不可能であり、自然災害に至っては人為的に発生させること自体が不可能である。すなわち、特撮が必要となる、単に実景をカメラで撮影するだけでは得ることのできない、現実を超えた光景の例として、破壊は非常にポピュラーなモチーフであり、それ故に特撮といえば破壊という連想が生まれたのである。

このような特撮と破壊との関係性により、現実の災害の光景が特撮に例えられるという事態も生まれた。例えば、東日本大震災の際に対応に当たった宮城県土木部職員、および関連する他部局や支援を行った他道府県の職員らの証言をまとめた「東日本大震災 職員の証言（想い）『そのとき、それから、これから あの日を忘れない』」には、災害と特撮を関連付けた次のような表現が記述されていた。

テレビをつけるとそこに映った光景は、大波とともに押し寄せる大きな漁船にたたき壊される家屋、海岸に立ちそびえる松林の前を、津波が迫るなか必死に逃げる乗用車。テレビの前に集まった職員はその光景に唖然となり、黙って見つめるしかなかった。特撮映画でも見ているのではないかと現実を疑った瞬間だった。²⁷⁾

点検結果を報告するため一度事務所に戻ったときにテレビの光景に釘付けになった。特撮や映画の中でしか見たことのないような津波被害の光景だった。²⁸⁾

こうした災害の光景と特撮映像の類似性は、実際の特撮

映像制作の際にも活用された。その例として挙げられるのは、「阪神・淡路大震災記念 人と防災未来センターにおける展示映像 1.17 シアター」である。この映像は、1989年から1995年にかけて「ゴジラシリーズ」で特技監督を担当した川北紘一の手によって制作された映像作品で、1995年1月17日、5時46分の地震発生から数分間の出来事の特撮技術とCG合成技術の組み合わせによって再現したものである²⁹⁾。この映像制作のために川北紘一に依頼が来たことこそ、災害表現が特撮を連想させるものであることの表れであると言えるだろう。これに対し、「熊本城×特撮美術」展では、特撮と破壊描写の親和性のために従来の特撮言説では注目されてこなかった、特撮と復興・街づくりの可能性に光を当てたと言える。

4.3. 現実の街への視線

設営インターンの手によるミニチュア制作活動は、市民の抱く熊本のイメージをミニチュアという形へと具現化するものだが、それは単なる個人の中で完結する制作活動に終わらない。なぜならば、よりクオリティの高いミニチュアを制作するためには観察が必要となるからである。

設営インターンの市民がよりクオリティの高い、「熊本らしい」ミニチュアセットの制作を目指す場合、自分自身が制作するミニチュアをどれだけ「それらしく」作ることができるかを追求することとなる。そしてその設営インターンの制作への姿勢は、必然的に実際の熊本の風景の観察を促す。すなわち、ミニチュア制作を通して、市民の意識がミニチュアだけでなく、実在の街にも投げ返されることとなるのである。そして、完成度の高いミニチュア制作という目的意識によって方向づけられた街への視線は、設営インターン個々人がそれまで街へ向けていた視線とは大きく異なる。例えば、ソーラーパネルのミニチュアの制作を行った設営インターンは、「制作のために身の回りの風景の観察を始めたところ、街のあちこちにソーラーパネルがあり、それぞれの形の違いに気づいて驚いた」という、ミニチュア制作を通して生まれた街への意識の変化について述べていた。こうした意識の変化が、あくまでもミニチュアのクオリティアップを契機としたものであることに注目すべきである。すなわち、設営インターンの市民は、他者から強制されるのではなく、ミニチュア制作という行為を楽しむ中で、自然に自らの暮らす街の新たな側面を発見していったので

ある。

4.4. 共同で行われる制作活動

「熊本城×特撮美術」展においては、設営インターンのミニチュア制作作業が複数人で行われていることも注目すべき点である。個人制作のジオラマとは異なり、特撮のミニチュアセットは広大である。「熊本城×特撮美術」展に使用された熊本市街・住宅街のミニチュアセットも、市街が2×4.5m、住宅街が3×4.5mと大きく、設営期間の9日間、一人ですべてのミニチュアセットの飾りつけを行うことは非常に難しい。それゆえ、三池特撮美術監督及びマーブリングファインアーツのスタッフはもちろんのこと、設営インターン同士の共同作業によってミニチュアセットが制作されてゆくこととなる。また、ある設営インターンの制作活動に触発されて別の設営インターンがさらなる制作活動を行うといった形での交流も、設営期間中に観察された。このように、完成される熊本市街・住宅街のミニチュアセットは、単なる個人の「熊本のイメージ」を映し出すものではなく、様々な人々の持つ「熊本のイメージ」が混然一体となったものとなっている。こうした設営インターン個人々の制作活動の相互作用の結果として一つの「熊本の風景」を表現するミニチュアセットが完成する姿は、市民の日々の生活の積み重ねによって熊本の街が復興していく様子と類似的な関係にあると言えるだろう。

設営インターンによる熊本市街・住宅街のミニチュアセット制作によって、熊本市民における「熊本のイメージ」が、市民の自発的な創造活動によって制作された。そして、そのミニチュアセット制作は、普段漫然と暮らしているだけでは見えてこなかった街の様子に対して市民の目を向かわせたほか、制作を通じた見ず知らずの他者との交流をも促すものであった。設営インターンの活動を総合すると、特撮制作という形で市民による疑似的な街の復興と市民の相互交流が行われていたと言える。

5. 展覧会来場者による特撮制作

「熊本城×特撮美術」展における制作者と受容者との境界を横断する存在のうち、展覧会来場者についての言及を本章で行う。「熊本城×特撮美術」展においては、展覧会来場者は単に展示物を見るだけの存在ではない。来場者は会場に展示されているミニチュアを自分のカメラで撮影することができ、Twitter や Facebook といった SNS

に自由にアップロードできるようにすることができる。なぜこのような運営方法で展覧会を行ったのかについて、熊本市現代美術館の学芸員である佐々木玄太郎は、展覧会の公式メイキング DVD で次のように述べている。

特撮ってというのは、その、カメラ越しに見た時にいかに見栄えのする、迫力のある絵が撮れるかっていうので勝負しているところがあるんで、それが今の SNS の美学みたいなものはですね、実はすごく特撮と繋がる場所があるんじゃないかなと思うんですけど、今回 360 度見られるように作っているんで、まあ思い思いのところから思い思いの絵を作って、撮って、個々人がある意味展覧会に来て作品を創って、それがその拡散していくっていう、その創作というか鑑賞というか、それらがまじりあったような流れができれば面白いかなと期待しています。³⁰⁾

先述したように、特撮とは現実を超えた光景を表現するために開発された撮影技術であり、特撮にとって完成作品は、カメラのファインダー越しにミニチュアセットを撮影することによってできた映像作品である。「熊本城×特撮美術」展においては、展示されているのはあくまでも中間制作物であり、佐々木学芸員の言うように、来場者が各々のカメラを用いて撮影を行うことによって、ミニチュアセットは初めて作品として完成するのである。この点が、ミニチュア自体を展示のメインと位置づけ、ミニチュアセットの撮影をあくまでも「撮影現場の雰囲気来場者が楽しみつつ、記念撮影を楽しむ³¹⁾」ためのものと位置付けていた「特撮博物館」と「熊本城×特撮美術」展の大きな違いである。

来場者の撮影によって作品となるという構造を持つ「熊本城×特撮美術」展であるが、注目すべきは、その撮影が来場者個人々の自由な発想によって行われているという点である。熊本市街のミニチュアセットには、三池特撮美術監督により効果的な写真が撮れるカメラポジションがあらかじめ設定されているのだが、展覧会の来場者はそうした展覧会側から与えられた撮影位置に縛られず、自由な場所から、思い思いに写真を撮影していた。ミニチュアセットは肉眼でみるとミニチュアにしか見えないが、カメラで撮影することで本物らしく見える。そして来場者は自分の体でミニチュアセットの中を動き回り、より本物らしく見えるポジションを探索することとなる。すなわち「本物らしく見える熊本の光景」が、来

場者の手によって、来場者の数だけ生み出されることになるのであり、ここでもまた設営インターンの活動と同様に、特撮制作を通じた疑似的な復興が行われているのである。

リアルな熊本の光景を疑似的に再現するという撮影の方向性の他、ミニチュアセット越しに人物を撮影することによって、あたかも巨人になったかのような写真を撮影するという方向性で写真を撮影することも、来場者の撮影の傾向としてみられた。これはいわば「ゴジラシリーズ」や「ウルトラマンシリーズ」における撮影を疑似的に体験することであり、現実を超えた光景を再現するという特撮の本来の使用法である。しかしながら、こうした被写体の巨大感を演出する撮影は、一人で撮影することは難しい。ある程度の距離から複数のミニチュアが画面内に納まるように撮影したり、あるいはミニチュア越しにあおり気味に撮影したりといった工夫がなければ、巨大感のある画を演出することは難しい。その結果、共に来場した知人などの他者との共同作業によって撮影を行うこととなる。このように、ミニチュアセットを活かしてより現実を超えた光景を撮影しようとする来場者の欲望が、人々のコミュニケーションを促すこととなる。

以上のように、「熊本城×特撮美術」展は、特撮という撮影技術を展示に応用することによって、来場者のよりクオリティの高い写真、より面白い写真を追求するという欲求を、自然な形で熊本の疑似的な復興や街の風景の再発見、相互コミュニケーションによる作品制作活動へと繋げられたのである。

6. 「熊本城×特撮美術」展における特撮のはたらき

6.1. 特撮がそもそも持つ特徴のはたらき

前2章においては、「熊本城×特撮美術」展において、設営インターンと展覧会来場者という制作者と鑑賞者の領域を横断する存在が、どのように展覧会を受容していたのかを分析した。本章では、そうした受容がなぜ可能となったのかを、特撮の特徴や技法の観点から分析を行う。本節では、もともと特撮に備わっていた特徴について検討し、次節では、今回の展覧会に際して調整が加えられた特撮の特徴について検討を行う。

もともと特撮に備わっていた特徴が「熊本城×特撮美術」展において有効に機能したものは、特撮における「再現」の性質である。特撮における「再現」は、特撮で使用するミニチュアセット自体が、ミニチュアのモデルと

なった実際の対象物のサイズを単に縮小した完ぺきなコピーではないということである。特撮のミニチュアにおいて、重要なのはどれだけミニチュアを正確に再現したかではない。重要なのは、ミニチュアが撮影されることでどれだけ本物らしく見えるかである。このことについて、展覧会公式 twitter では次のように説明されている。

実際のビルと違ったり、街から見える熊本城の向きが変えられていたりしますが、特撮は必ずしも全てを元の風景通りに作るわけではなく、限られた予算の中でも要所をうまく押さえることで雰囲気を再現しながら絵になる風景を作っていくものです。³²⁾

現実の光景の正確な再現でないのは、熊本城の向きだけではない。展覧会で使用されたミニチュアセットも、全て統一されたスケールによって制作されているわけではなく、熊本城が1/20、市街の建物が1/25、電柱が1/15～1/10スケールとバラバラである。こうしたスケールの不均一さは、電線がミニチュア内の人間や建物の邪魔にならないようにという三池特撮美術監督の配慮によるものである。また、市街・住宅街のミニチュアセットでは、狭いミニチュアセットを広く見せるため、手前に大きいサイズのミニチュアを、奥に小さいサイズのミニチュアを配置し、ミニチュアセット全体の遠近感を強調している。ミニチュアに置かれた市電も、同じ形でありながら色を塗り分けることによって、別の車種の市電であるかのように見せている。このように、特撮においては、正確な再現性よりも本物らしく見えることが優先される。すなわち、特撮ではカメラ越しに本物らしく見えることが重要なのであり、本物らしく見えさえすれば、高度な技術を持つ職人技によって制作されたミニチュアセットと、街の観察とその形態のデフォルメにより作られた設営インターンによるミニチュア小物が混ざり合うこと可能となるのである。

特撮における「再現」の性質が「熊本城×特撮美術」展の中で最も効果を発揮したのは、写真切り出し(図3)と呼ばれる技法においてである。写真切り出しとは、印画紙に印刷した写真を人の形に切り取り、自立できるように細工をしたものである。単純な構造であるため増産が容易であり、肉眼でみると作り物にしか見えないが、カメラ越しに見た場合には実際にミニチュアセットの中に人がいるかのように見える効果をもたらす。「熊本城×特撮美術」展では、事前に熊本市民に写真切り出し用の

写真の募集を行っていたため、熊本市街・住宅街のミニチュアセットの中に熊本市民の写真切り出しを入れることが可能となった。すなわち、写真切り出しを用いることによって、実際の熊本市民が生活する熊本市街がミニチュアセットとして制作されることが可能となったのである。さらに、写真切り出しの使用によって、来場者が自分自身や知人の人形が街のどこで何をしているのかを探すといったように、来場者のミニチュアセット観察も促進されることとなった。

「熊本城×特撮美術」展においては、特撮における「再現」の持つ特性により、特撮においては素人である設営インターンの参加が許容され、特撮独特の再現のための技法によって、人が住む日常の風景が再現されることとなった。日常の風景を再現することは、まさに復興後の街の姿を再現することでもある。このように、「特撮」という手法を用いることによって、「復興」という展覧会の主題が効果的に提示されたのである。



図3：写真切り出しによって作られたアーケードを歩く人々・筆者撮影

6.2. 通常の特撮から拡張させた特徴のはたらき

「熊本城×特撮美術」展では特撮の手法が展示に応用されているが、その応用の過程でいくつかの特撮の特徴に調整が加えられた。本節では展覧会のためにどのような調整が加えられたのか、それがどのように展覧会において機能したのかについて検討を行う。調整されたものは2つ存在する。

1つ目の調整点は、建物のミニチュアの構造についてである。特撮で使用するミニチュアセットは、撮影のために制作されるものである。それゆえ、撮影に使用するカメラポジションがある程度決まっている場合、そのポジションから見えない位置については省略されることが多い。これは限られた予算の中で効果的な画作りをす

るための工夫である。「熊本城×特撮美術」展のためにマープリングファインアーツから貸し出されたビルや住宅のミニチュアの中にも、ミニチュアの背面部分が省略されたものが多数存在した。しかし、展覧会の開催に際して、これらの省略されたミニチュアには、あらゆる角度からの撮影に対応できるよう、省略部分に追加の装飾が加えられた。この対応により、来場者が写真撮影のために使用可能な視点が増え、来場者の写真制作の自由度は大きく向上することとなった。これは来場者の制作を通じた街の再発見や他者とのコミュニケーションを円滑に促すうえで、効果的に機能したと言える。

2つ目の調整点が、設営に使用する期間の長さである。通常、特撮作品の撮影は納期の関係から素早くカットを完成させなければならないため、ミニチュアセットの設営に長い時間をかけることはできない³³⁾。それに対して「熊本城×特撮美術」展では作業時間は10時から17時まで、設営日数も9日間と、通常の撮影よりも非常に長い時間がかけられている。しかしながら、この時間は設営インターンがミニチュアセット制作のあらましをある程度理解し、自発的な制作活動に至るまでに必要な時間でもある。また、特撮制作による街の再発見には、制作と観察、そしてその観察を踏まえた制作という数段階の工程が必要であり、ある程度の日数がなければ十分にその効果は発揮されない。このように、長い設営期間が設けられたことは、展覧会における特撮の機能を効果的に発揮する有効な手段であったと言える。

以上のように、「熊本城×特撮美術」展では特撮の持つ様々な特徴が機能していたが、その機能を効果的に働かせるために、ミニチュアの構造や設営期間といった点が調整された。こうした調整による「特撮」の概念的拡張により、展示や制作という形で特撮を扱うことが可能となったのである。

まとめ

特撮とは現実を超えた光景を撮影するための手法であり、特撮美術スタッフの高度な職人技術の結晶である。しかしながら、アナログな技術を使った特撮はデジタル技術の発展によって撮影現場で使用されなくなってゆき、技術的継承が途絶えてしまう危機的状況に瀕している。こうした職人中心主義的な特撮観が、現在庵野秀明主導で行われている特撮の「文化」化の中心を占めている。

これに対し、展示という新たな枠組みを特撮に提唱し

たのが「熊本城×特撮美術」展である。この展覧会では設営インターンと来場者という、本来特撮を受容する側でもあり特撮技術の素人でもある存在が、特撮のプロフェッショナルとともに制作活動を行う。そして、特撮の受容者が、ミニチュアによって構成されたフィクションの街並みと制作活動を通して関わり合い、街そのものや他者との交流が促されていく。さらにこの制作活動を通じた交流は、より高いクオリティの作品を制作したいという受容者のモチベーションによって促進されることとなる。こうした形で素人の制作者が特撮に関わることが可能となったことの背景には、特撮においては厳密な再現よりも「本物らしさ」の方が重視されるという、特撮固有の性質が大きく関わっている。この特撮の性質によって可能となる素人の特撮制作への参加は、予算や作業効率、納期といった制限のある通常の特撮映像作品の制作状況では容易に実現できないが、「熊本城×特撮美術」展において撮影用のミニチュアの構造や設営期間といった点に調整が加えられたことによって実現されることが可能となった。また、「熊本城×特撮美術」展に見られる複数人が共同作業で行う制作活動からは、制作に関わる人物一人ひとりの創意工夫と制作活動、そして人々のコミュニケーションの総体として完成される作品であるという、特撮の側面が明らかとなった。このような、素人さえも参加可能な制作活動としての特撮の可能性は、デジタル技術では代替できないアナログ技術特有のものであり、将来的にデジタル技術によって作られた映像がアナログ技術の映像と全く区別することができなくなったとしても、アナログ特撮固有の特性として残り続けるものである。

「熊本城×特撮美術」展に見られた制作活動という特撮の持つ固有性は、現在進行中の特撮の「文化」化の流れにおいても今後積極的に応用されていくべき点であると言える。東日本大震災で被災した福島県須賀川市は、円谷英二の出身地でもあることから「ウルトラマンシリーズ」に登場する「光の国」と姉妹都市提携を結んでいるというPR戦略を取っており、さらにATACと共同で2018年11月より特撮文化推進事業実行委員会を設立し、特撮を日本の誇るべき文化として推進するとともに、特撮を用いた街づくりを計画している³⁴⁾。本論文で明らかとなった特撮による街の再発見、他者とのコミュニケーションといった点は、こうした特撮を用いた街づくりにおいて非常に効果を発揮するであろう。そして、特撮の

制作活動を通して一般市民が特撮を体験することは、特撮技術そのものへの市民の理解と、職人的な技術の重要性の認知、日本固有の文化としての特撮に対する市民の親近感の醸成をも促すだろう。その意味で、今後の特撮の「文化」化を考える上で、従来の職人中心主義的な特撮観という枠組みだけでなく、受容者を含めた多様な点から特撮の「文化」化を考え、その双方を両輪として「文化」化を進めていく必要があるといえる。

注

- 1) 本論文ではこの撮影技術に対する呼称を「特撮」で統一しているが、技術の成立当初から「特撮」と呼ばれていたわけではない。「特殊技術」やその略語である「特技」、海外において特撮に相当する用語である「Special Effects」を由来とする「特殊効果」や「SFX」なども、この撮影技術を指す言葉として使用されてきた。氷川竜介によれば、「特殊技術」と「特技」は初期の日本映画界において使用された呼称であり、「特殊効果」は戦前の文献で使用された呼称、「SFX」は『スター・ウォーズ』(1977年)ヒット後に日本に紹介された呼称であるという。「特撮」についても、1957～1958年ごろから急に雑誌記事上に現れるようになった語であり、言葉として定着したのは1960～1970年代であるという。
なお、「特撮」と類似する用語として「VFX」が存在するが、これはデジタル技術を用いて撮影した映像に手を加えることによって、現実をこえた光景を表現する技術であり、本論文で取り扱うアナログ技術を用いた「特撮」とは異なる概念である。
- 2) 学研プラス編『日本特撮技術大全』学研プラス、2016年、p.42
- 3) 森ビル株式会社『平成24年度メディア芸術情報拠点・コンソーシアム構築事業 日本特撮に関する調査報告書』2013年、p5
(https://mediag.bunka.go.jp/article/tokusatsu_report-916/)
最終閲覧日 2018年10月29日
- 4) 文化庁の委託業務として、森ビル株式会社が実施した「メディア芸術情報拠点・コンソーシアム構築事業」の成果をとりまとめたものであり、平成24年度から平成26年度まで実施された。
- 5) 特定非営利活動法人(NPO法人)アニメ特撮アーカイブ機構「保存のために」
(<http://atac.or.jp/preservation/>)
最終閲覧日 2018年10月30日
- 6) 田口清隆監督完全監修「キミにも怪獣映画が撮れる!!」～「ウルトラマンX超全集」連動企画～
(<https://www.youtube.com/watch?v=ncz-HRACsIO>)
最終閲覧日 2018年10月29日
- 7) 間宮尚彦構成『てれびくんデラックス愛蔵版 ウルトラマンX超全集』小学館、2016年、pp.74-78
- 8) 博報堂DYメディアパートナーズメディア環境研究所「メディア定点調査2018」時系列分析 | ニュースリリース, 2018年、p.5
(<https://www.hakuhodody-media.co.jp/wordpress/wp-content/uploads/2018/05/HDYmpnews20180528.pdf>)
最終閲覧日 2018年10月29日
- 9) タウンニュース 海老名版「特撮の“プロ”による講座実施 3歳から50代まで夢中に」2018年10月26日号
(<https://www.townnews.co.jp/0402/2018/10/26/454527.html>)
最終閲覧日 2018年10月29日

- 10) 熊本市現代美術館「熊本市現代美術館 美術館の日常あれこれをお伝えます CAMK Blog | 「特撮雲」製作・撮影ワークショップを行いました。」
(<https://www.camk.jp/old/blog/index.php?eid=2509>)
最終閲覧日 2018 年 10 月 29 日
- 11) 熊本市現代美術館『熊本城×特撮美術 天守再現プロジェクト』展
プレイベント」
(www.camk.or.jp/news/pdf/kumamoto_tokusatsu.pdf)
最終閲覧日 2018 年 10 月 29 日
- 12) 株式会社スタジオジブリ『館長庵野秀明 特撮博物館 ミニチュア
で見る昭和平成の技』日本テレビ放送網株式会社, 2012 年, p.3
- 13) 特定非営利活動法人 (NPO 法人) アニメ特撮アーカイブ機構「ごあいさつ」
(<http://atac.or.jp/greeting/>)
最終閲覧日 2018 年 10 月 30 日
- 14) その特撮技術がどのような方法によって作り出されているのかを解説するもの。
- 15) 真鍋公希『『空の大怪獣ラドン』における特撮の機能』『映像学』(日本映像学会, 2018 年, 99 号) pp.38-39
- 16) 同上書, p.37
- 17) 真鍋が論文中で紹介していた『朝日新聞』1957 年 3 月 19 日の記事「私は知りたい」を例に挙げる。『空の大怪獣ラドン』(1957 年)における特撮の仕組みを解説するこの記事で紹介されている技術は、鉄骨が軽合金、電線が切れやすいヒューズで出来ているといったミニチュアセットの素材について、怪獣ラドンは着ぐるみで出来ており、人が中に入っているということ、飛行シーンはピアノ線で吊っているということといった単純なものが多い。スクリーン・プロセスや作画合成、マスク合成、高速度撮影といった一般大衆に馴染みのない技術については、上記の単純な技術よりも詳細に制作工程を説明することで、直感的に理解できるような誌面構成となっていた。
- 18) 学研プラス編, 前掲書, p.15
- 19) ホビージャパンが現在発行している『宇宙船』などの特撮専門雑誌は、このような分類をもとに編集が行われている。
- 20) 成田亨『成田亨の特撮美術』羽鳥書店, 2015 年, p.17
- 21) 同上書, p.18
- 22) 同上書, p.20
- 23) 熊本市現代美術館「熊本城×特撮美術 天守再現プロジェクト展」
(https://www.camk.jp/old/event/exhibition/tenshu_saigen/)
最終閲覧日 2018 年 10 月 31 日
- 24) そのため、展覧会会場に展示されたミニチュアセット展示プランのイメージスケッチにもアーケードは描かれていない。
- 25) 熊本市現代美術館, 前掲映像資料
- 26) 熊本市現代美術館「2m を超える熊本城のミニチュアを特撮セットの街並みから眺める! 撮れる! 熊本城×特撮美術天守再現プロジェクト展 [完全保存版] ミニチュア熊本城製作メイキング」, DVD, 熊本市現代美術館, 2018 年
- 27) 宮城県土木部「東日本大震災 職員の証言 (想い):『そのとき、それから、これから あの日を忘れない』, 2012 年, p.68
(<https://www.pref.miyagi.jp/uploaded/attachment/316834.pdf>)
最終閲覧日 11 月 3 日
- 28) 同上書, p.296
- 29) 株式会社トータルメディア開発研究所「阪神・淡路大震災記念 人と防災未来センター」
(<https://www.totalmedia.co.jp/task/works2002-hitotobousai/>)
最終閲覧日 11 月 3 日
- 30) 熊本市現代美術館, 前掲映像資料

- 31) 森ビル株式会社, 前掲書, p.6
- 32) 熊本城×特撮美術 天守再現プロジェクト展@tenshu_saigen
投稿日 2017 年 12 月 11 日
最終閲覧日 11 月 3 日
- 33) 2017 年 12 月 16 日に熊本市現代美術館で開催された「熊本城×特撮美術」展のオープニング記念トークで、三池特撮美術監督は「映画の作り込みって、平成ガメラシリーズでも 2 時間から半日くらいしか時間をかけないんですよ。それに比べて、9 日間毎日マーブリングとインターンなど 20 人くらいが取り掛かって設営するのは、とても贅沢。こんな人海戦術はない」と述べている。
- 34) 日本経済新聞「福島・須賀川市、『特撮の街づくり』へ実行委」, 2018 年 10 月 9 日
(<https://www.nikkei.com/article/DGXMZO36275900Z01C18A0L01000>)
最終閲覧日 2018 年 11 月 4 日

参考文献

- 1) 株式会社スタジオジブリ『館長庵野秀明 特撮博物館 ミニチュアで見る昭和平成の技』, 日本テレビ放送網株式会社, 2012 年
- 2) 成田亨『成田亨の特撮美術』羽鳥書店, 2015 年
- 3) 学研プラス編『日本特撮技術大全』学研プラス, 2016 年
- 4) 間宮尚彦構成『てれびくんデラックス愛蔵版 ウルトラマン X 超全集』小学館, 2016 年
- 5) 真鍋公希『『空の大怪獣ラドン』における特撮の機能』『映像学』日本映像学会, 2018 年, 99 号
- 6) 森ビル株式会社『平成 24 年度 メディア芸術情報拠点・コンソーシアム構築事業 日本特撮に関する調査報告書』2013 年
(https://mediag.bunka.go.jp/article/tokusatsu_report-916/)
最終閲覧日 2018 年 10 月 29 日
- 7) 博報堂 D.Y. メディアパートナーズ メディア環境研究所「メディア定点調査 2018」時系列分析 | ニュースリリース」, 2018 年, p.5
(<https://www.hakuhodody-media.co.jp/wordpress/wp-content/uploads/2018/05/HDYmpnews20180528.pdf>) ,
最終閲覧日 2018 年 10 月 29 日
- 8) 宮城県土木部「東日本大震災 職員の証言 (想い):『そのとき、それから、これから あの日を忘れない』, 2012 年, p.68
(<https://www.pref.miyagi.jp/uploaded/attachment/316834.pdf>)
最終閲覧日 11 月 3 日
- 9) 特定非営利活動法人 (NPO 法人) アニメ特撮アーカイブ機構「ごあいさつ」(<http://atac.or.jp/greeting/>)
最終閲覧日 2018 年 10 月 30 日
- 10) 特定非営利活動法人 (NPO 法人) アニメ特撮アーカイブ機構「ご保存のために」(<http://atac.or.jp/preservation/>)
最終閲覧日 2018 年 10 月 30 日
- 11) 田口清隆監督完全監修「キミにも怪獣映画が撮れる!!」～「ウルトラマン X 超全集」連動企画～
(<https://www.youtube.com/watch?v=ncz-HRAcSI0>)
最終閲覧日 2018 年 10 月 29 日
- 12) タウンニュース 海老名版「特撮の“プロ”による講座実施 3 歳から 50 代まで夢中に」2018 年 10 月 26 日号
(<https://www.townnews.co.jp/0402/2018/10/26/454527.html>)
最終閲覧日 2018 年 10 月 29 日
- 13) 熊本市現代美術館「熊本市現代美術館 美術館の日常あれこれをお伝えます CAMK Blog | 「特撮雲」製作・撮影ワークショップを行いました。」
(<https://www.camk.jp/old/blog/index.php?eid=2509>)
最終閲覧日 2018 年 10 月 29 日

- 14) 熊本市現代美術館『熊本城×特撮美術 天守再現プロジェクト』展
プレイベント」
(www.camk.or.jp/news/pdf/kumamoto_tokusatsu.pdf)
最終閲覧日 2018 年 10 月 29 日
- 15) 株式会社トータルメディア開発研究所「阪神・淡路大震災記念 人と
防災未来センター」
(<https://www.totalmedia.co.jp/task/works2002-hitotobousai/>)
最終閲覧日 11 月 3 日
- 16) 日本経済新聞「福島・須賀川市、『特撮の街づくり』へ実行委」, 2018 年
10 月 9 日

- (<https://www.nikkei.com/article/DGXMZO36275900Z01C18A0L01000>)
最終閲覧日 2018 年 11 月 4 日
- 17) 熊本城×特撮美術 天守再現プロジェクト展@tenshu_saigen
投稿日 2017 年 12 月 11 日
最終閲覧日 11 月 3 日
- 18) 熊本市現代美術館「2m を超える熊本城のミニチュアを特撮セットの
街並みから眺める！撮れる！熊本城×特撮美術天守再現プロジェク
ト展 [完全保存版] ミニチュア熊本城製作メイキング」, DVD, 熊本市
現代美術館, 2018 年

主要交通拠点との距離から見る宿泊施設の立地動向に関する研究

福岡県福岡市・愛知県名古屋市の 2 都市を対象として

A Research About Accommodations Location Trends the Distance Between Accommodations and Main Traffic Spots

Fukuoka City in Fukuoka Pref., Nagoya in Aichi Pref. As the Target

阿比留大吉¹

ABIRU Daikichi

Abstract

Foreign tourist is increasing and dramatic growth including increase in domestic trip year by year. The hotel room will run short 20,000 rooms nationwide. In the situations that accommodation facilities uses change sightseeing with decreasing market of business trip. It could be complex business decision how location they should make a facility. Because it's difficult to collect informations about that included city demand and existing facilities distribution. The researches about the usual location of accommodations have been considered based on the relation between the existing urban axis and the used areas. In this thesis, accommodations were analyzed by their location to the main traffic spots. The purpose of this thesis is to contribute to the basic research to what could be a guideline for the choice of the location to open and run accommodations in an urban area. In this thesis a multiple regression analysis was made on three types of building (hotel facilities, ryokan and flop houses) to understand how the distance from the main traffic spots impact them. We could observe that distance influence on capacity, room quantity, average price and price rate by each types. These discoveries were analyzed from a theoretical and practical point of view.

1. はじめに

外国人観光客や国内旅行の増加など劇的な成長を遂げる日本の観光業において、全国的に宿泊施設の建築着工床面積は年々増加傾向にある。2016 年までの傾向によれば、一部地域で既存ホテルの淘汰が進むというシナリオを供給側に加えて試算を行うと、全国で合計二万室強の不足が発生するという結果となっている（宮島，平，2017）。また、宿泊施設の利用形態は、オンライン会議などの増加により、出張旅行市場が減少し観光に移行する状況である。宿泊施設の開業においては複雑な状況判断が求められている。

これまで一般的な企業における業務地の立地選択に関しては、ロジックモデルなどサプライチェーンや、ある領域の中に住む労働者数から需給を計算するものが存在したが、ビルディングタイプ・建築用途による場合分けが考慮された分析手法は都市経済モデルの系譜では語られてこなかった（小池，友國，山本，2016）。

本研究では、立地選択の基礎研究として、立地が宿泊施設の価値にどのような影響を及ぼし得るかということ、を、主要な交通拠点との距離によって分析することで、宿泊施設立地の性質や都市に纏う需給や構造について考察する。

福岡県福岡市と愛知県名古屋市を対象として、キャパシティ（収容人数，客室数），価値（平均宿泊価格，価格上昇率）という宿泊施設の開業や営業に関する項目を重要な指標として設定し，主要交通拠点からの距離がこれらにどのような量的影響を及ぼしているかということ、をホテル，旅館，簡易宿泊施設という 3 つのデータセットでその特性を明らかにすることを目的とする。

連絡先：阿比留大吉，bng.rep0920@gmail.com

¹ 九州大学大学院芸術工学府デザインストラテジー専攻
Department of Design Strategy, Graduate School of Design, Kyushu University

2. 先行研究レビュー

宿泊施設経営者にとって立地選択とは長期的リスク評価に繋がる。投資回収までの宿泊需要を見越すことや既存の供給から競合を避けることは重要な経営課題である一方で、大規模なイベント、開発計画、産業構造ビジョンなどに見られる政府の方針、消費者行動などを通して立地選択にまでこれらの情報を応用することは極めて困難である。

応用都市経済モデルやSCGEモデルに挙げられる都市モデルの分析手法は、あらゆる経済波及効果や政策評価などの計算に利用されている。この手法は一般的にマクロ経済の把握には機能することが知られているが、特定のビルディングタイプや特定の需要に対する分析には不向きであり、これを本研究に使用することは適切ではないと筆者は考えている。

2.1. 立地と観光行動

今井(2011)によると、長期的な経営リスクを軽減するためにホテルという資産の流動化が進行している傾向が窺え、資本と運営が分離しつつあるということである。宿泊施設の供給側の分析と同時に観光客の行動分析に基づいた宿泊客数予測のための方法論を開発することが必要であるとのことだが(岡田, 1998), それは観光客の行動が移動やアクティビティ、宿泊を観光体験としての一部として捉え直す必要に迫られていることを示唆しているのではないだろうか。観光価値として都市を構成する観光地や主要交通拠点、そして宿泊施設を捉えることでそれらの関係性について述べることは可能はずである。

松村(1996)はホテルの新規立地は基本的に都市の宿泊需要に対応しており、ホテルの集積過程にみられる地域的な時間差は、高速交通体系の革新による結節点の変化など地域の都市システムにおける都市の拠点性の変化を反映していると述べている。つまり、新規立地を考える上で評価指標となり得るものは宿泊施設と主要な交通拠点との距離に大きく関係していることが考えられる。

2.2. 都市構造と宿泊需要

人気な観光施設の周辺に観光を目的とした宿泊施設が建設されることがあっても自然である。これら観光地の近くに観光施設の利用客をターゲットとした宿泊施設を開業することは、長期的なリスクを考えると決断しにくい一方で、複数の観光施設とのハブになる地域では長期的リスクが小さく開業のハードルが比較的低いのではな

いだろうか。小池, 梶, 浮田(1990)が述べているように、観光を目的とした旅行者の行動は高速交通体系が整備されるにつれ、移動距離が延伸し、観光地の選択範囲も拡大すると同時に、現地における行動範囲も拡大する。それは時間距離は短縮しても経済距離が伸びるため、現地では金銭に見合った旅行行動をとるからである。時間距離の短縮により観光のあり方は複数の観光地を経由する余裕が生まれる。これにより宿泊施設の立地は宿泊施設から観光地との距離よりも、宿泊施設から交通拠点との距離関係がより強くなっていく傾向にある。このように交通利便性の向上に伴い宿泊施設の立地は都心部に集中し、都心部から観光地までの移動を行うという行動が主となっているとしたら、その分布やキャパシティ、宿泊価格は主要な交通機関からどのような影響を受けているのであろうか。観光行動は宿泊施設の立地と観光地との時間的距離や主要交通機関からの距離に大きく影響を受けることが考えられるが、そういった視点での研究はほとんど見当たらない。

3. 仮説・研究対象

これまで述べたように、従来の研究ではホテルの立地は都市の需要に対応し、高速交通体系が整備されるにつれ観光地の選択範囲も拡大していく。それでは宿泊施設経営者は、長期的な宿泊需要を見越した宿泊施設の立地選択をどのような指標で判断し得るのだろうか。本研究では宿泊施設の立地を宿泊施設と主要交通拠点との距離から分析を行い、その距離から一般的な宿泊施設の立地傾向を考察した。これまでの議論に基づき、本研究では「主要交通拠点と宿泊施設との距離は宿泊施設の価格など事後決定的な要素と関係がある。」という仮説をもって検証を行った。これにより、これまで語られることのなかった主要交通拠点と宿泊施設との距離を通して宿泊施設経営について重要な判断指標のひとつとして提示し、都市の構造についても示唆をもたらすものとなることを期待する。

日本の市町村で人口順位が2018年4月1日時点で上から10の都市を並べると東京特別区部・横浜市・大阪市・名古屋市・札幌市・福岡市・神戸市・川崎市・京都市・さいたま市である。この中で同様の比較ができる都市を研究対象とすると、条件として独立した経済圏を持つ都市であること、新幹線が停車する駅、空港、港などの主要交通拠点が市内に存在することこの2つを満たす都市は福岡市と名古屋市である。

東京特別区部・さいたま市・横浜市・川崎市、大阪市・神戸市・京都市の組み合わせは、都市の距離も近く連続した経済戦略があることから独立した経済圏とはいえない。独立した経済圏を持つ都市としては、名古屋市、札幌市、福岡市が上げられる。しかし、札幌市に関して主要交通拠点である港が市内にないことから今回の研究対象からは除いた。

この福岡市・名古屋市における交通拠点と宿泊施設との距離について共通した結論を得ることができれば、他の大都市においても有用な結果を期待することができ、単純な構造から研究を進めることで経済的な関連が強い首都圏の都市や大阪・神戸・京都の経済圏などの複雑な都市についても発展させられるのではないかと考えた。

4. 研究方法

4.1. 調査

データセットについて、福岡県福岡市の「福岡市内旅館営業許可施設一覧（平成 30 年 9 月 30 日現在）」、そして愛知県名古屋市の「旅館行法に基づき許可を受けた施設の一覧について」というページの旅館業施設一覧（平成 30 年 7 月末現在）を使用した。なお、ここに記載されている全ての宿泊施設 463 件（福岡市 120 件、名古屋市 343 件）のうち、レジャーホテル 116 件（福岡市 20 件、名古屋市 96 件）、web 販売していない、もしくは営業が確認できない宿泊施設 46 件（福岡市 19 件、名古屋市 27 件、他機能が同じ建築に入っている複合施設 12 件（福岡市 0 件、名古屋市 12 件）が存在する。それを除いた全 289 件（福岡 81 件、名古屋 208 件）のサンプル、つまり web 販売しているもしくは営業が確認できる複合ではない宿泊施設を今回分析するサンプルとして取り扱う。主要交通拠点を最寄駅、最寄 IC、新幹線が停車する駅（博多駅・名古屋駅）、空港（福岡空港・中部国際空港）、港（博多埠頭・名古屋港）という 5 つの場所から施設までの距離を google マップを使用して計測した。最寄駅からの距離は徒歩移動での最短距離、それ以外の距離に関しては車移動での最短距離を取得した。さらに収容人数、客室数、平均価格、価格上昇率は web サイト等で調査した。収容人数（名）とはその施設に宿泊することができる最大の人数であり、客室数（室）とは宿泊可能な客室の数、平均価格（円）とはその施設の二週間の販売価格を各 OTA サイトで収集した平均値、価格上昇率（%）とは一週間の最低価格を基準として何倍上昇して最高価格となったかという上昇分の割合である。

表 1 宿泊施設のデータサンプル

基礎情報	サンプル番号	1	
	名称	ホテル レオパレス名古屋	
	住所	〒464-0075 愛知県 名古屋市千種区内山3丁目4-4	
	都市	名古屋市	
アクセシビリティ	施設タイプ	ホテル	
	最寄駅(m)	今池駅	450
	最寄インターチェンジ(km)	吹上東IC	2.5
	名古屋駅(km)		6
	中部国際空港(km)		46
キャパシティ	名古屋港(km)		13
	収容人数(名)		209
宿泊料金	客室数(室)		113
	月		7,172
	火		7,089
	水		7,167
	木		7,167
	金		7,207
	土		10,109
	日		6,805
	平均価格(円)		7531
	価格上昇率(%)		0.33

例えば、最低販売価格が 3000 円で最高販売価格が 5000 円の場合は 0.67 となり、価格上昇がない場合の数は 0 となる。それぞれの調査サンプルとしてその 1 つを表 1 に示す。本件の調査期間は 2018 年 10 月 29 日から 2018 年 11 月 1 日までの二週間実施した。なお、価格はシングルルームの 1 名 1 泊の価格のみとした。

4.2. 分析の概要

ホテル、旅館、簡易宿泊施設という 3 つの施設タイプにおいて、それぞれの施設について最寄駅、最寄 IC、新幹線が停車する駅（博多駅・名古屋駅）、空港（福岡空港・中部国際空港）、港（博多埠頭・名古屋港）という 5 つの場所から施設までの距離を説明変数とした。さらに宿泊施設を経営する上で重要となる指標を「収容人数」、「客室数」、「平均価格」、「価格上昇率」の 4 つとし、これを目的変数として重回帰分析を行った。データセットのうちホテル 227 件（福岡：54 件、名古屋：173 件）、旅館 36 件（福岡 18 件、名古屋 18 件）、簡易宿泊施設 26 件（福岡 9 件、名古屋 17 件）を比較分析することでそれぞれの距離における立地特性の差異について述べる。これらのデータセットにおいて、あるパラメーターの数値を $x_{i,k}$ 、その平均値を μ_k 、標準偏差を σ_k 、 $x_{i,k}$ を正規化した数値を $z_{i,k}$ とおくと、 $z_{i,k}$ は以下のように式①で表される。

$$Z_{i,k} = \frac{X_{i,k} - \mu_k}{\sigma_k} \quad (i=1, \dots, n) \cdots \textcircled{1}$$

パラメーターの数値における目的変数を Z_y , 説明変数を Z_k ($k=1, 2, \dots, n$), 標準偏回帰係数を β_k ($k=1, 2, \dots, n$), 定数項を β_0 と置くと, 重回帰分析により Z_y は以下のように式②で表される。

$$Z_y = \beta_1 Z_1 + \beta_2 Z_2 + \beta_3 Z_3 + \dots + \beta_n Z_n + \beta_0 \cdots \textcircled{2}$$

このように正規化した行列の標準偏回帰係数の値が目

的変数の影響度を表す。この標準偏回帰係数の値を見ることで目的変数に影響を及ぼす要素が何であるかを特定し, その量的影響度を考察する。

目的変数は「収容人数 (capacity)」, 「客室数 (room)」, 「平均価格 (vave)」, 「価格上昇率 (vrave)」の4種類, 説明変数は「最寄駅までの距離 (station)」, 「最寄 IC までの距離 (ic)」, 「新幹線が停車する駅までの距離 (shinkansensta)」, 「空港までの距離 (airport)」, 「港までの距離 (port)」の5種類, それぞれの標準偏回帰係数を β , 定数項を β_0 とし, 回帰式を表 2 に, 標準偏回帰係数については表 3 に示す。

表 2 主要交通拠点とキャパシティ (収容人数・客室数)・宿泊価格 (平均価格・価格上昇率) の回帰式

目的変数	施設タイプ	重回帰式	n	決定係数	調整済み決定係数	AIC値	p値
収容人数 (capacity)	ホテル	capacity = β station + β airport	173	0.01756	0.009197	1.78	0.1248
	旅館	capacity = β station + β shinakasensta	18	0.198	0.1494	-1.94	0.0262 **
	簡易宿泊所	capacity = β station + β ic + β airport	17	0.3106	0.2207	-2.04	0.0331 **
客室数 (room)	ホテル	room = β ic	173	0.01078	0.00659	1.42	0.1101
	旅館	room = β airport	18	0.1692	0.1448	-2.67	0.0127 **
	簡易宿泊所	room = β airport	17	0.04563	0.007454	2.74	0.2847
平均価格 (vave)	ホテル	vave = β station + β port	173	0.05787	0.04986	-8.19	0.0009 ***
	旅館	vave = β airport + β port	18	0.4015	0.3653	-12.48	0.0002 ***
	簡易宿泊所	vave = β airport	17	0.05276	0.01487	2.54	0.2491
価格上昇率 (vrave)	ホテル	vrave = β port	173	0.1308	0.1271	-29.37	0.0000 ***
	旅館	vrave = β airport	18	0.09229	0.06559	0.51	0.0717
	簡易宿泊所	vrave = β port + β ic + β station	17	0.4903	0.4238	-10.20	0.0012 **

p値: 0 **** 0.001 *** 0.01 ** 0.05 *

表 3 重回帰式における標準偏回帰係数一覧

施設までの距離(説明変数)	収容人数(capacity)			客室数(room)		
	ホテル	旅館	簡易宿泊所	ホテル	旅館	簡易宿泊所
最寄り駅	-0.093	0.822 **	-0.892			
最寄インターチェンジ			1.001 *	-0.104		
新幹線が停車する駅(名古屋駅, 博多駅)		-0.608 *				
空港(中部国際空港, 福岡空港)	-0.101		-0.369 *		-0.411 *	
港(名古屋港, 博多埠頭)						0.214
定数項	0.000	0.000	0.000	0.000	0.000	0.000

p値: 0 **** 0.001 *** 0.01 ** 0.05 *

施設までの距離(説明変数)	平均価格(vave)			価格上昇率(vrave)		
	ホテル	旅館	簡易宿泊所	ホテル	旅館	簡易宿泊所
最寄り駅	-0.141 *					1.742 ***
最寄インターチェンジ						-1.114 **
新幹線が停車する駅(名古屋駅, 博多駅)						
空港(中部国際空港, 福岡空港)		-0.276			-0.304	
港(名古屋港, 博多埠頭)	-0.199 **	0.689 ***	0.230	-0.362 ***		-0.295
定数項	0.000	0.000	0.000	0.000	0.000	0.000

p値: 0 **** 0.001 *** 0.01 ** 0.05 *

データ群は福岡市・名古屋市を同じ群として解析する。ホテル、旅館、簡易宿泊施設の3種類の施設タイプに対して4つの目的変数を求めるので12の回帰式を導出し、その標準偏回帰係数を求める。

重回帰係数のモデルは総当たり法によって評価し、AIC値が最も低いモデルを選択した結果を表2に示す。計算は統計解析ソフトRを使用した。

5. 結論・考察

表2に示すように重回帰分析について総当たり法により12のうち7の回帰式を有意性のあるものとして導出することができた。それぞれ調整済み決定係数の値は決して高くはなく、旅館、簡易宿泊施設に比べてホテルが低

い傾向にある。全体として立地から特性を考える上で関連性が低い傾向にあるということである。なお本研究では変数の影響の有無を主眼に置くものであり、重回帰のモデル自体を評価するものではないため決定係数を重視する必要はない。

表3は重回帰式における説明変数の標準偏回帰係数を一覧にしたものである。*の記載がないものはp値が0.05より大きく有意性がない値である。

5.1. 全ての宿泊施設について

結論として2都市に共通して明らかになった宿泊施設全体の傾向を以下に3点あげる。

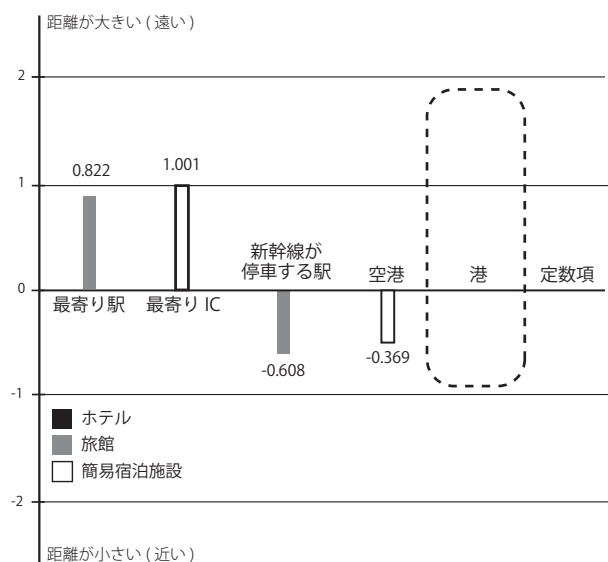


図1 収容人数の標準偏回帰係数

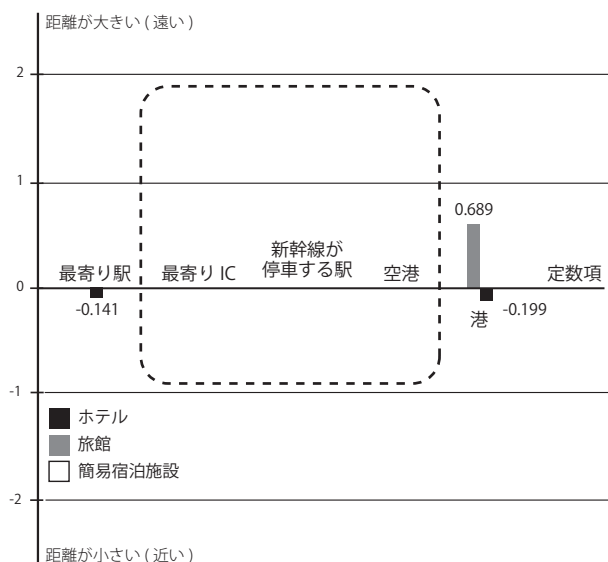


図3 平均価格の標準偏回帰係数

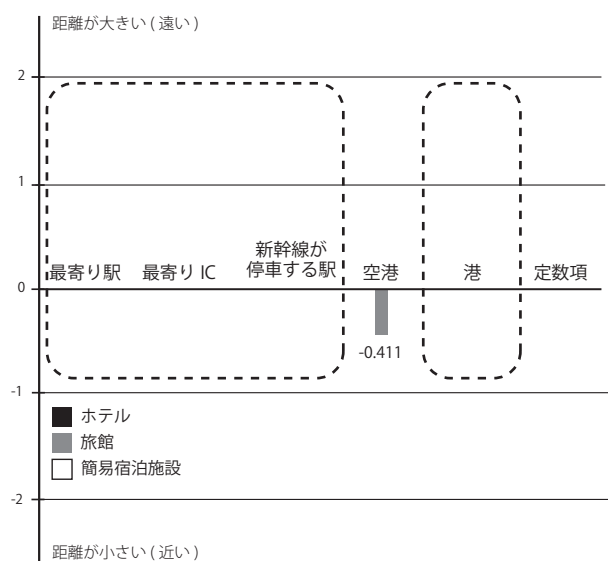


図2 客室数の標準偏回帰係数

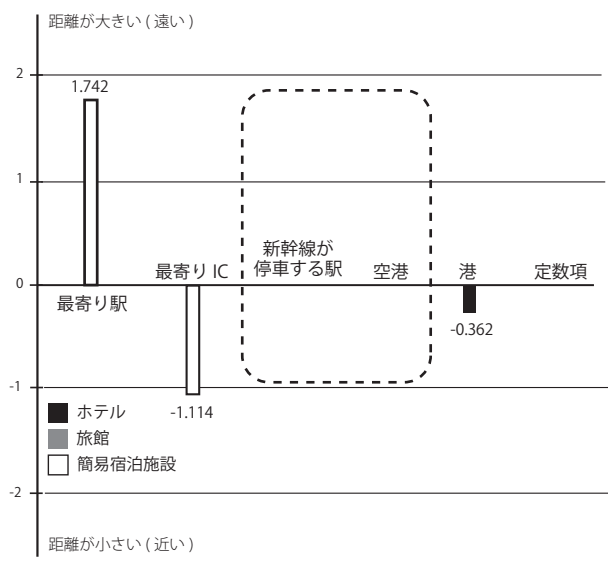


図4 価格上昇率の標準偏回帰係数

- ・最寄り駅と宿泊施設との距離、最寄り IC と宿泊施設との距離、新幹線が停車する駅と宿泊施設との距離は共に客室数に影響を及ぼさない。
- ・新幹線が停車する駅と宿泊施設との距離、空港と宿泊施設との距離は共に平均価格と価格上昇率に影響を及ぼさない。
- ・最寄り IC と宿泊施設との距離は平均価格に影響を及ぼさない。

最寄り駅と宿泊施設との距離、最寄り IC と宿泊施設との距離、新幹線が停車する駅と宿泊施設との距離は共に客室数に影響を及ぼさないという事実は、宿泊施設の立地密度が分析手法に含まれていないため、そのエリアの需要までを言及できるものではない。宿泊施設の単体の傾向としてキャパシティに言えることはそれぞれの立地における敷地面積と容積率に依存する可能性が考えられることである。新幹線が停車する駅と宿泊施設との距離、空港と宿泊施設との距離は共に平均価格と価格上昇率に影響を及ぼさないということに関して、宿泊施設の価格は都市の中心部と郊外における一週間の需要の変化が港との距離を除いて均質だということである。

最寄り IC と宿泊施設との距離は平均価格に影響を及ぼさないという結果に関して、平均価格が車移動における利便性と関係がないということである。これは宿泊需要が宿泊施設自体にあることが推測される。

さらに中心部と郊外における平均価格の変化が均質だということから、宿泊施設経営は主要交通拠点から見た立地選択よりも施設自体に大きな比重がある可能性が示唆された。

5.2. それぞれの施設タイプについて

偏回帰係数のうち有意性があるもののみを目的変数・都市別にまとめたものを図 1-4 に示し、福岡市・名古屋市に共通している事実を記述する。

ホテルの特性として、収容人数と客室数が主要交通拠点と関係がないことが明らかになった。これは用途地域も関係する話であるが、主要交通拠点との距離から見る立地が結果的に容積とは無関係ということである。平均価格、価格上昇率ともに港に近いほど高い値となる特性を持っている一方で、最寄り駅からの距離が近いほど平均価格は高くなる傾向が見られた。

旅館の特性として、平均価格と価格上昇率は共に港以外の主要交通拠点までの距離と関係しないことが明らか

になった。これも週末の需要と港を除いた交通の利便性に関係がないということである。旅館は現在の都市の形が成立する前から営業している場合もあるため、立地選択という話にはなりにくい。むしろ主要交通拠点は都市の移り変わりの中で変化してきたものなのではないだろうか。

一方で簡易宿泊施設の特性として平均価格と全ての主要交通拠点が関係せず、価格上昇率は新幹線が停車する駅、空港、港との距離が関係していない。新幹線が停車する駅と平均価格、価格上昇率が関係しないということは博多駅や名古屋駅などの地価が高い中心部の立地を選択することは単価も収容人数も低い簡易宿泊施設を経営する上で困難であり、低価格であるために価格上昇率や平均価格は立地の影響を受けにくいことが推測される。ホテルは3つの施設タイプの中で主要交通拠点からの距離と目的変数との関係が最も弱い。旅館は主要交通拠点との有意性があつたとしてもその場所は古くからの交通要所であつた場合、もしくは事後的に交通拠点が変化したということが考えられる。簡易宿泊施設は旅館やホテルと比較して最寄り駅や最寄り IC との距離には影響を受けているが、新幹線が停車する駅との距離には影響を受けていない。

6. 示唆と今後の課題

6.1. 本研究の意義

石澤（1991）が述べるように、宿泊施設は都心移動のメルクマールとなるものであり、旅館は高度経済成長期以前の核心地域に集中して立地し、それ以降に形成された新しい核心地域にはホテルが立地する傾向が強いのである。またわが国の宿泊施設においてホテルが急増している要因の一つは、このような都市における宿泊施設の立地変化によるところが大きいと言われている。

今後 LCC やリニア鉄道など国際間、大都市間移動の低廉化や観光市場の増大によって変容する都市はそこに住む人やそれに関する産業のみで語ることはできない。これに見られるように、宿泊施設のキャパシティや価格というものと主要交通拠点との関係を見ることで低リスクな開業などの経営指標に寄与するだけでなく、観光機能としての都市を捉えることにも寄与することが期待できる。

6.2. 実務への示唆

図 5-9 に示すように、主要交通拠点の 5 つに関して、

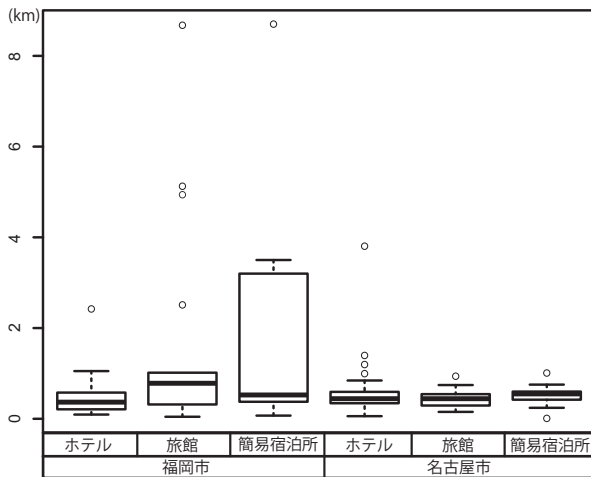


図5 最寄駅から宿泊施設までの距離

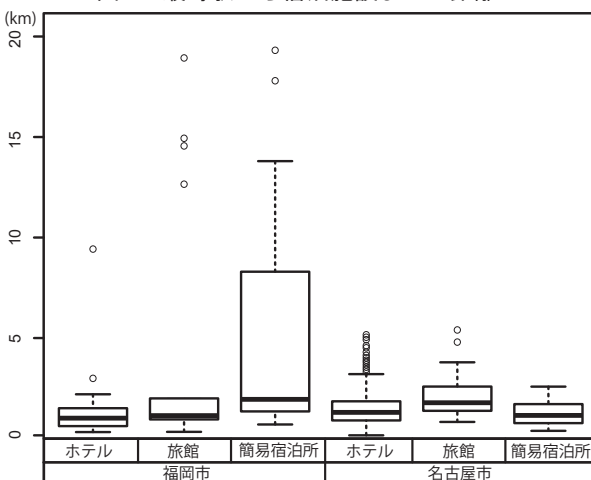


図6 最寄 IC から宿泊施設までの距離

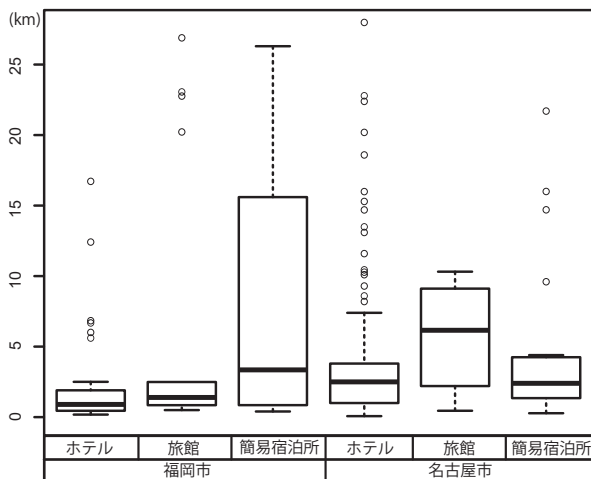


図7 新幹線が停車する駅から宿泊施設までの距離

それぞれの距離の分布をとってみたいところ最寄駅からの距離は1km以内、最寄 IC までの距離は5km以内、新幹線が停車する駅までの距離は5km以内にある程度は収まっており、これらは2都市で共通している。空港までの距離、港までの距離に関しては都市で分かれており、都市の構造の違いが現れている。結論で述べた3つの事

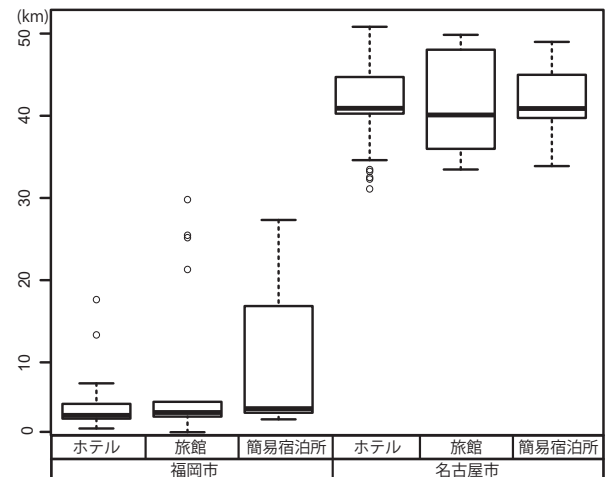


図8 空港から宿泊施設までの距離

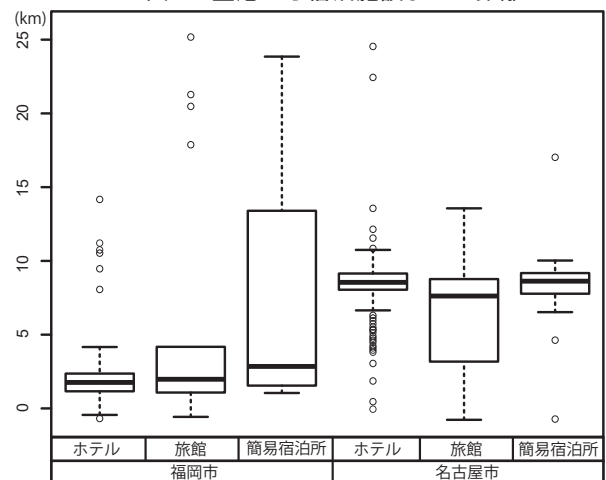


図9 港から宿泊施設までの距離

実はこの分布の範囲の中で語られていることを念頭に置くと、宿泊施設の立地選定において有益な示唆をもらたしているのではないだろうか。さらに2都市に共通して新幹線を停車する駅を中心部と仮定すると多くは5km以内に位置していることから、都市の宿泊需要が長期的に安定している範囲であることが考えられる。

なお、図10-13には2都市における最寄駅(1km範囲)、最寄り IC(5km範囲)、新幹線が停車する駅(5km範囲)を示した。今回調査した2都市に共通して、限定的な条件ではあるが宿泊施設と主要交通拠点との距離に関して港との距離がキャパシティ(収容人数・客室数)に関係しないこと、空港・新幹線が停車する駅との距離が宿泊価値(平均価格・価格上昇率)に関係しないことが明らかになった。立地の本質は宿泊者にとっての観光や出張体験に関する施設間移動の利便性であると考えられているが、一定の条件を考慮しても、特にホテルに関して主要交通拠点との距離よりもホテル自体に宿泊価格を決定する比重があることが考えられる。

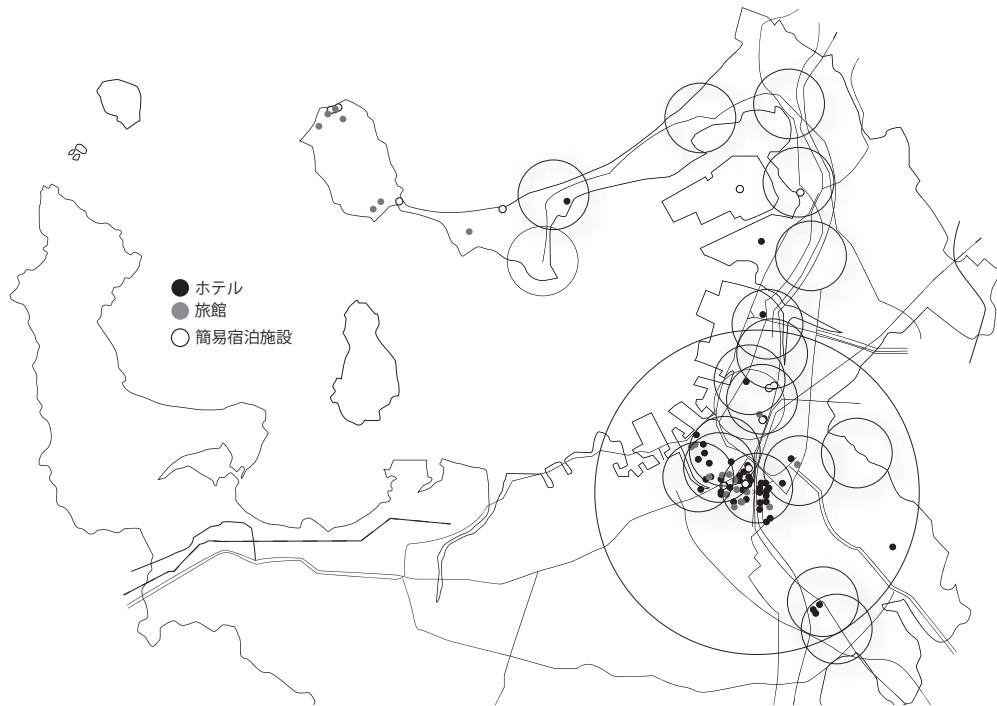


図 10 最寄駅から 1km の範囲と新幹線が停車する駅から 5km の範囲（福岡市）

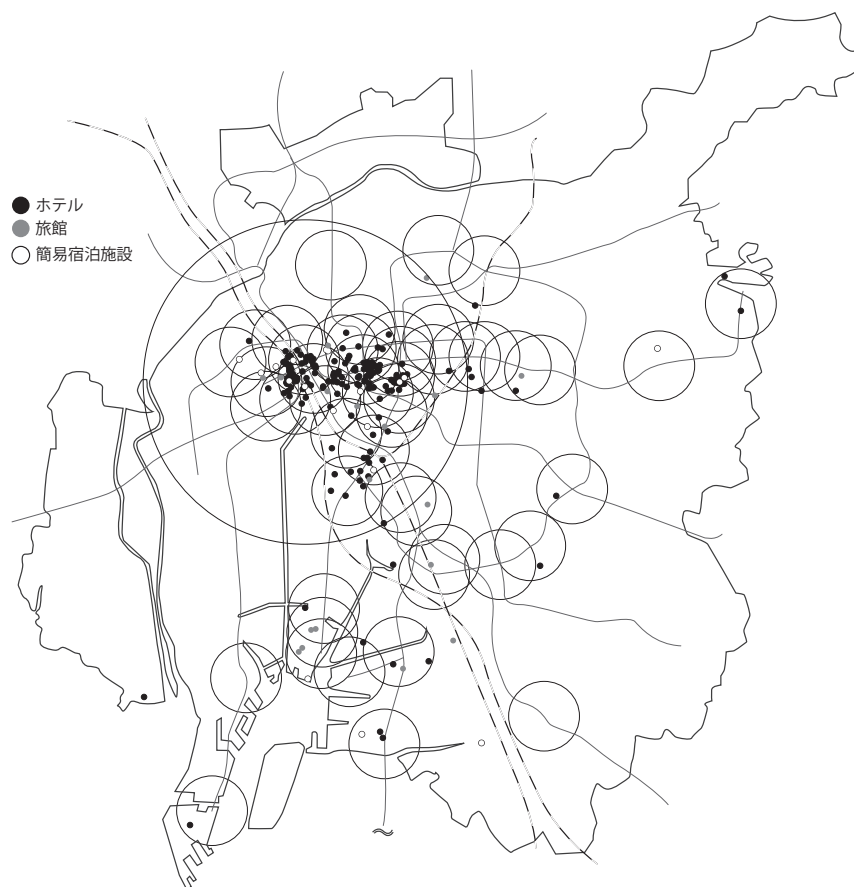


図 11 最寄駅から 1km の範囲と新幹線が停車する駅から 5km の範囲（名古屋市）

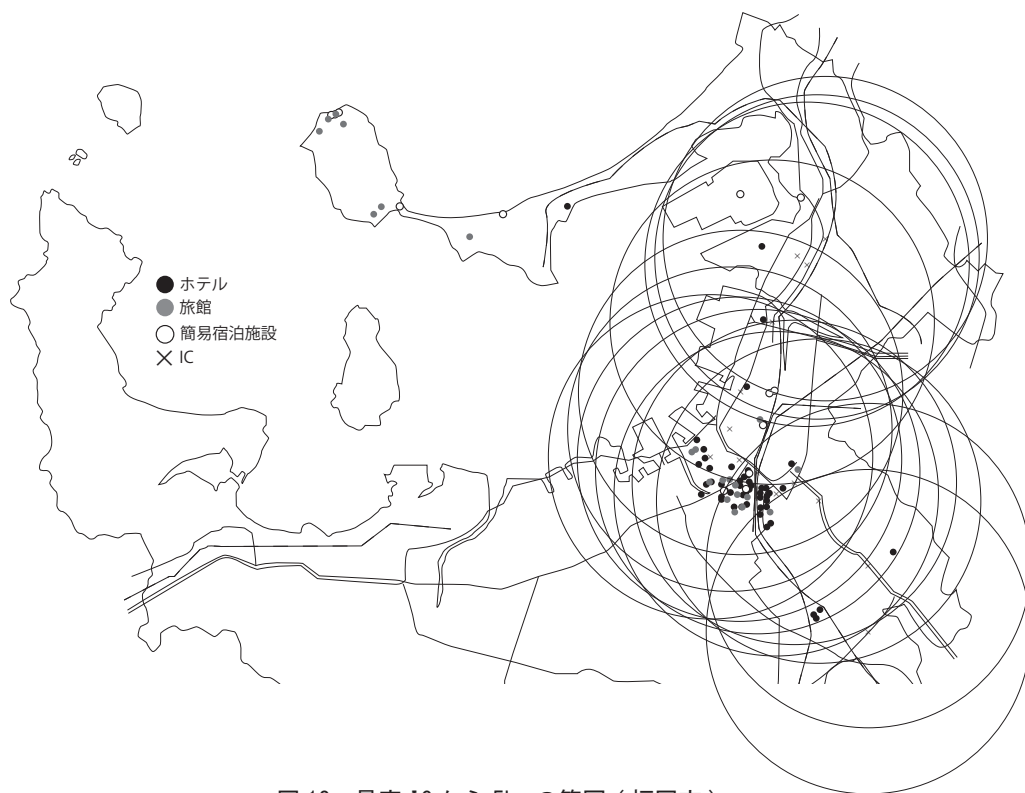


図 12 最寄 IC から 5km の範囲（福岡市）

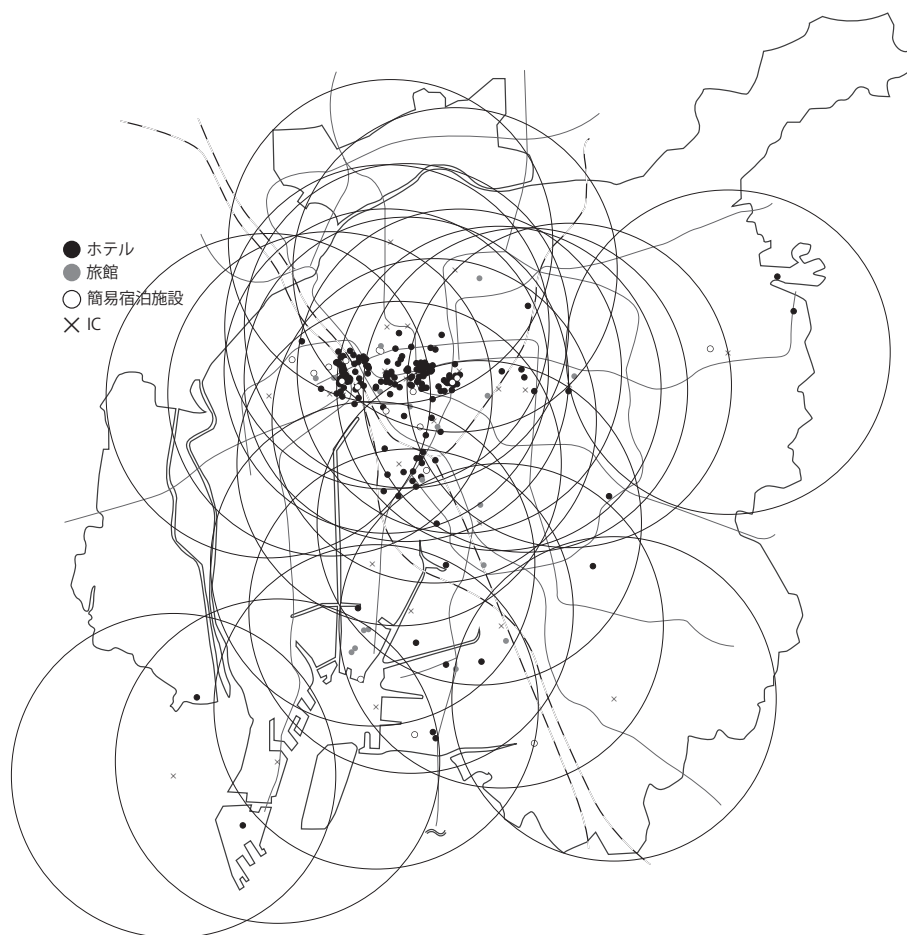


図 13 最寄 IC から 5km の範囲（名古屋市）

6.3. 今後の課題

本研究では宿泊施設の立地を主要交通拠点までの距離や分布図を併用して分析することで宿泊施設の交通拠点における立地特性を明らかにした。旅館の歴史は長い一方で簡易宿泊施設の歴史は短い。一部の旅館のように宿泊施設の開業が主要交通拠点の成立前である場合、宿泊施設と主要交通拠点との距離から立地特性を分析すると手法は、適切とはいえず現在の状況だけで評価せざるを得ない。開業年数をパラメーターとして追加することや交通拠点の経年変化などを追跡調査することによってより深く立地特性についての理解が深まるだろう。

本稿ではシングル1泊1名の価格のみを調査した。今後はホテルランクや客室タイプによっても平均価格帯は大きく異なることから販売価格の細分化を行い、より実質的な価格と交通拠点の関係について分析を進めたい。さらに最寄駅や最寄ICが比較的少ない都市について追加調査を行い、より広域に渡って示唆をもたらすような研究へと発展させていきたい。

今回の都市だけではない多くの都市のデータセットをもって総合的な分析を行うことにより、都市の特質に関係しない立地特性の本質がより明確になるのではないだろうか。

参考文献

- 1) 津田博史, 多田舞, 山本俊樹, 一藤裕, 曾根原登, 椿広計, Web データを用いた京都市のホテル業界に関する応用研究, 情報知識学会誌, 2013, Vol. 23, No. 4, 442-451.
- 2) 白石秀壽, 三浦政司, マルチエージェントシミュレーションを用いたホテリングモデル拡張の試行, 2017 年秋季全国研究発表大会, 2017, E3-3, 309-312.
- 3) 加茂祐子, 外食価格の都市間および 立地環境間格差に関する研究, 農林業問題研究 第 73 号, 1983 年 12 月, 26-34.
- 4) 今井亜里紗, 橋本雄一, 札幌市における宿泊産業の立地変化—ホテルの営業許可・廃業申請データによるアプローチ, 地理学論集, 2011, No86, 10-23.
- 5) 岡田憲夫, 小林潔司, 後藤忠博, 収益リスクを考慮した小規模観光宿泊施設の経営成立性に関する研究, 土木計画学研究・論文集 No. 6, 1988, 129-136.
- 6) 石澤孝, 小林博, 都市における宿泊施設の立地と推移 - 長野市を事例として -, 東北地理 Vol. 43, 1991, 30-40.
- 7) 杉野尚夫, 特集名古屋を大都市にしたわけ-都市計画から考える-, 図夢 IN 中部 Vol. 21, 2008, P. 21-29.
- 8) 後藤 寛, 喫茶店の立地分布と存立要, 日本地理学会発表要旨集a巻, 2012, 406.
- 9) 杉本興運, GIS によるマクロレベルでの宿泊施設の立地特性分析, 日本地理学会発表要旨集 2014s 巻, 2014, 307.

- 10) 松崎裕介, 十代田朗, 津々見崇, 外客誘致からみた東京の低廉宿泊施設に関する研究, 日本観光研究学会機関紙 2005. 3, Vol. 16, 2005, No. 2, 1-8.
- 11) 鈴木富之, 東京山谷地域における宿泊施設の変容 - 外国人旅行者およびビジネス客向け低廉宿泊施設を対象に -, 地学雑誌 120 巻 3 号, 2011, 466-485.
- 12) 川井千敬, 和泉汐里, 田中優大, 筈谷友紀子, 阿部大輔, 京都市三区 (中京区・下京区・東山区) における簡易宿所営業の立地の特徴に関する研究 - 地価と用途の変更に着目して -, 日本都市計画学会関西支部研究発表会講演概要集, 2018 年 16 巻, 2018, 41-44.
- 13) 山本正人, 大都市における宿泊施設について - 大阪市の例 -, 地理科学 1982 年 37 巻 1 号, 1982, 64.
- 14) 浅野敏久, フンクカロリン, 斎藤文士, 佐藤裕哉, 地方都市のホテル立地にみる都市の規模と機能 広島県東広島市を事例に, 地理科学 2005 年 60 巻 4 号, 2005, 45-65.
- 15) 砂本文彦, 1930 年代の国際観光政策により建設された「国際観光ホテル」について, 日本建築学会計画系論文集, 1998 年 63 巻 510 号, 1998, 235-242.
- 16) 浮田典良, 日本における宿泊施設 (旅館・ホテル等) の分布とその変化, 地理科学 1987 年 42 巻 3 号, 1987, 48.
- 17) 鶴田 英一, ホテルの立地展開と稼働率, 経済地理学年報 2000 年 46 巻 4 号, 2000, 58-72.
- 18) 勝木祐仁, 篠野志郎, 大正・昭和初期におけるホテルの概念の展開—都市施設としてみた日本のホテルの史的研究—, 日本建築学会計画系論文集 1999 年 64 巻 520 号, 1999, 305-311.
- 19) 勝木祐仁, 明治・大正・昭和初期の都市におけるホテルの共用部の室構成の実態—都市施設としてみた日本のホテルの史的研究 その 3—, 日本建築学会計画系論文集 2002 年 67 巻 559 号, 2002, 275-281.
- 20) 小池洋一, 榎幸雄, 浮田典良, 観光行動の変化と観光地の変貌—1989 年度秋季学術大会シンポジウム III—, 地理学評論 Ser. A 1990 年 63 巻 3 号, 1990, 194-201.
- 21) 勝木祐仁, 篠野志郎, 大正・昭和初期の著作に示されたホテル建築の計画理念—都市施設としてみた日本のホテルの史的研究 その 2—, 日本建築学会計画系論文集 2000 年 65 巻 538 号, 2000, 211-218.
- 22) 戸所隆, 名古屋市における都心部の立体的機能分化—中高層建造物を中心に—, 地理学評論 1975 年 48 巻 12 号, 1975, 831-846.
- 23) 松村公明, 仙台市における宿泊機能の立地特性, 地学雑誌 1996 年, 105 巻 5 号, 1996, 613-628.
- 24) 金振晚, 経営戦略論的視点からみた宿泊特化型ホテルの特徴—ポジショニング・アプローチと資源ベース・アプローチを中心に—, 日本観光研究学会機関紙 2005 年 17 巻 1 号, 2005, 9-18.
- 25) 松村公明, 郡山市中心部における都心機能の分布と集積過程, 地理学評論 Ser. A 1992 年 65 巻 12 号, 1992, 889-910.
- 26) 門内輝行, 山口有次, 集客型施設の立地による波及効果簡易計測モデル作成に関する研究—集客施設整備による波及効果の測定手法—, 日本建築学会技術報告集 2002 年 8 巻 15 号, 2002, 410.
- 27) 富永透見, 外薗宏介, 谷口守, 立地政策に配慮した ポイントアクセシビリティ指標の開発と適用—集客施設等を対象としたケーススタディから—, 土木学会論文集 D3 (土木計画学) 2014 年 70 巻 5 号, 2014, I_755-I_761.
- 28) 西海重和, 外国人の日本での不動産活用の実態と課題—民泊を中心に—, 日本不動産学会誌, 2016 年 30 巻 第 2 号, 2016, 32-36.
- 29) 鈴木理孝, 森下英治, 松本安生, 原科幸彦, 観光地における土地利用変化の要因分析—鹿児島県屋久島を事例として—, 地域学研究, 2005 年 35 巻 3 号, 2005, 681-691.

- 30) 佐谷宣昭, 内田晃, 趙世晨, 萩島哲, ショッピングセンターの業種の組み合わせと立地動向に関する研究, 日本建築学会計画系論文集 2000 年 65 巻 531 号, 2000, 163-170.
- 31) 阿部憲太, 姥浦道生, 自治体のラブホテル建築規制条例に基づくラブホテルの立地規制に関する研究, 都市計画論文集 2017 年 52 巻 3 号, 2017, 421-428.
- 32) 中村孝太郎, Tina Hedi Zakonjsek, 「おもてなし」型価値共創の視点 (第 4 報) - スロベニアにおける宿泊・ツーリズムのイノベータータイプ事例研究より -, 年次大会講演要旨集 29 巻, 2014, 347-354.
- 33) 亀井啓一郎, メッシュ法による都市中心部の立体的土地利用形態の分析 - 福島市と郡山市の事例 -, 地図 1997 年 35 巻 4 号, 1997, 1-12.
- 34) 酒井弘, 東徹, 西井和夫, 中村嘉次, 京都観光周遊行動の実態把握のための調査手法とその基礎分析, 土木計画学研究・論文集 1999 年 16 巻, 1999, 173-180.
- 35) 島崎勉, 建築基準法別表第 2 にみるサービス産業関連施設の用途地域別立地の実態, 日本建築学会計画系論文集 1994 年 59 巻 463 号, 1994, 123-132.
- 36) 山根格, 建築開発のプロジェクトマネジメント - ホテル開発プロジェクトにおける価値創造型プロジェクトマネジメント - プロジェクトマネジメント学会研究発表大会予稿集 2010 年 Spring 巻, 2010, 243-248.
- 37) 小池淳司, 友國純志, 山本浩道, 応用都市経済モデルにおける立地選択モデルの事後評価と発展方向, 土木学会論文集 D3 (土木計画学) 2016 年, 2016, 72 巻 5 号, I_695-I_705.
- 38) 名古屋市観光文化交流局, 名古屋市観光客・宿泊客動向調査 (平成 27 年度) 平成 28 年 11 月, 2015, 表 3-1-1, 入込客数の推移 P. 73
- 39) 観光庁, 「平成 28 年 1 月 - 12 月分 (年の確定値)」, 『宿泊旅行統計調査』, 2016.

ハンガリー及びルーマニアにみられる加速する手拍子の研究

A Study of Accelerating Clapping Observed in Hungary and Romania

矢向正人¹

YAKO Masato

Abstract

In the concerts and theatrical performances in Hungary and certain cities in Romania, unique acceleration phenomenon of hand clapping is often witnessed. This paper reports this accelerating clapping pattern that occurred only in these areas based on the author's investigation. In addition to Western music concerts, this accelerating clapping pattern is likely to occur in highly entertaining stage performance such as theater, musicals and dance, but it is hard to occur in concerts of experimental music, concerts in church, music contests, concerts for each lesson, concerts for children. Loud music with evenly spaced beats also interferes with this acceleration of clapping. This clapping pattern is sometimes created by a large audience, but there are cases where some clapping team guides it. The acceleration in the pattern may be unrelated to the moment of curtain call or bowing on the stage, but usually there is correspondence with such events. It is observed that this accelerating clapping pattern requires the audiences to notice not only their own applause but also the clapping of other audiences with the eyes of a third party rather than enthusiastically applauding.

1. はじめに

拍手と手拍子は、ともに称賛する行為として、どの文化圏においても打たれている¹⁾。しかし、両者は殆どの場合、別個の打ち方として認識されている。集団の手打という観点から、両者は同様の行為であり、類似した音響現象である。しかし、同じ称賛の行為であっても、両者において手を打つことの意味は多少異なる。また、両者を打ち替えることにより意味が生じることもある。例えば、演奏会や演劇では、観客が拍手と手拍子とを打ち替えて、出演者に強い称賛のメッセージを伝えることがある。カーテンコールの要求を強めるために、拍手を手拍子に打ち替える聴衆の行動は、頻繁にみられる²⁾。

さて、手拍子を加速して、最後は拍手のように打ち終える打ち方がある³⁾。打楽器の奏法には連打を加速する打ち方があるが⁴⁾、称賛する行為においても、まずはゆっくりと手拍子を打ち始め、加速していく手の打ち方が、しばしば目撃される。例えば、陸上競技における跳躍などのフィールド競技では、助走を開始するときに、選手が観客に手拍子の加速を要求する。また、大道芸のジャグリングなど難度が高く危険を伴うパフォーマンスを観客が手を打って称賛するときに、手拍子に加速が生じることがある⁵⁾。他方、演奏会や演劇公演において、称賛の手拍子に加速が生じる現象を目撃することは少ない。日本以外でも、それは稀な現象であるといえる⁶⁾。しかし、その例外となる手拍子の加速現象に、ハンガリーとルーマニアにみられる独自の手拍子がある。本稿は、これらの地域における手拍子に生じ、他の地域では目撃することができない加速現象について、2018年の筆者の調

連絡先：矢向正人, yako@design.kyushu-u.ac.jp

¹ 九州大学大学院芸術工学研究院コミュニケーションデザイン科学部門
Department of Communication Design Science, Faculty of Design, Kyushu University

査にもとづいて報告する。

2. ハンガリーにみられる手拍子の加速

2.1. 概要

ハンガリー及びルーマニアの一部の地域における演奏会や演劇公演では、他にない手拍子の加速現象を目撃することができる。これらの地域では、手拍子の加速は、繰り返し反復される。まず、手拍子が、強拍と弱拍に分かれる。強拍のみ残ると、加速を始める。そして、再び強拍と弱拍に分かれる。このパターンが繰り返されていく。ばらけた拍手にならずに加速しながら繰り返されていくこの手拍子を、本稿では HCP (Hungarian Clapping Pattern) と呼ぶ。演奏会や演劇公演で HCP を実際に目撃するためには、ハンガリーもしくはルーマニアに赴かねばならないが、まずは動画共有サイトでも視聴することができる。

動画共有サイトにある HCP の典型的な例を確認しておこう。2017 年 12 月 21 日にジュールの教会で催されたベラ・バルトーク民俗歌謡小学校のクリスマス・コンサートにおける終演後の拍手を視聴してみる⁷⁾。手拍子が強拍と弱拍に分かれ、強拍のみ残ると加速が始まる、典型的な HCP を聴くことができる。この例の HCP は実際には以下の循環のように聞こえる。

拍手→手拍子 1→手拍子 2 (強拍+弱拍)→手拍子 3 (強拍のみ 1/2 速)→手拍子 4 (加速)→手拍子 1→……

すなわち、手拍子 2 で強拍と弱拍に分かれていた手拍子は、手拍子 3 では強拍のみになり、この結果、1/2 速の手拍子が作られ、このテンポが加速していく。耳にはこう聞こえるが、手を打っている聴衆の存在を考慮すると、手拍子 2 の段階では、強拍と弱拍を一人で打つのではなく、強拍のみを打つ聴衆と弱拍のみを打つ聴衆が混在していると検討される。手拍子 3 になると、大多数の聴衆が強拍のみを打ち会場の手拍子が一つになる⁸⁾。

HCP は、隣国との国境に近い町でも聴かれる。クロアチアに近いペーチュ、ルーマニアに近いベーケーシュチャバ、スロバキアに近いシャルゴータルヤーンやトカイでも明確な HCP が打たれていることが、動画共有サイトで確認できる。例えば、セルビアとの国境に近いセグドにあるセグド交響楽団の演奏会で、典型的な HCP が聴かれることが、セグド交響楽団の公式 YouTube サイトの

動画で確認できる⁹⁾。この演奏会で聴かれる HCP は明確であるが、国境を少し越えたセルビアのスポティツァで開かれた弦楽合奏の演奏会では、ゆっくりした手拍子が始まりかけるが明確にならず、加速もしていない。もう一つ例を示すと、オーストリアとの国境沿いの町であるケーセグの小学校で催されたブラスバンドの演奏会では HCP が聴かれるが、目と鼻の先のオーストリアの町では、手拍子の加速を確認していない¹⁰⁾。他方、HCP はルーマニアのトゥルグ・ムレシュ、オラデア、サツ・マーレ、ミエルクレア＝チュクなどで聴くことができる。例えば、ミエルクレア＝チュク市のチーク室内管弦楽団による演奏会で、HCP が打たれている¹¹⁾。トゥルグ・ムレシュやミエルクレア＝チュクは、ハンガリーとの国境からずっと遠い。これらの地域でハンガリーの HCP が聴かれる事実は、地理的な近接ではなく、これらの地域にハンガリー人が住んでいることから説明できる。国勢調査によると、ミエルクレア＝チュクは人口の 80%、トゥルグ・ムレシュは 50%、オラデアは 25%、サツ・マーレは 40%、クジュール・ナボカは 20%がハンガリー人である。これらの人々は、自国から遠く離れていても、ハンガリー・コミュニティに囲まれて暮らしており、自分たちがマジヤール人であることを忘れることはない。そのアイデンティティーを保つために、自らの生活習慣を頑なに守ろうとするのであろう¹²⁾。HCP はハンガリー人がそのアイデンティティーを保つための行動である可能性がある。これらの背景を踏まえて調査を行った。

2.2. 調査

筆者は 2018 年 4 月に、ハンガリーのデブレツェンと、ルーマニアのトゥルグ・ムレシュ、オラデア、サツ・マーレ、クジュール・ナボカで、クラシック音楽の演奏会を対象に手拍子の加速についての調査を行った。6～7 月、9 月には、ブダペストで調査を行った。ブダペストの調査においては、加速現象が生じる条件を詳しく調べるため、調査対象を、演劇一般、ミュージカル、ポピュラー音楽演奏会、子供劇と人形芝居、サーカスなどに拡張したうえ、手拍子のテンポ変化、変換のタイミング、会釈やカーテンコールとの対応、手拍子団の有無と位置、終了の仕方、ホールにおける聴こえ、客層等について調べた。いずれも客席中央の最前列に近い席に着席した。予め演奏会場の担当責任者に調査目的を伝え、録音許可と写真撮影許可を求めた。録音許可が得られた演奏会のみ

演奏後の拍手を録音した。

手拍子に加速がみられる録音のデータを表1に示す¹³⁾。複数の手拍子団により競合が生じている場合は、会場を一つに占有するHCPのみ記入した¹⁴⁾。会場の片隅でのみ聴かれるHCPは記していない¹⁵⁾。以上の録音はすべて所持しているが、録画は行っておらず、以下の記述は調査記録にもとづく。写真1～19は筆者が撮影した。

3. クラシック音楽の演奏会

3.1. オーケストラの演奏会にみる典型例

まず、クラシック音楽の演奏会の調査例を検討する。検討対象は、4月に調査したデブレツェンと、ルーマニア諸都市の演奏会である。

4月17日にデブレツェンのケルチェイセンター大ホールで、コダーイ・フィルハーモニー管弦楽団による演奏会が開かれた。聴衆は500～550人である(表1の1、写真1)。まず、1曲目のベートーヴェン《ピアノ協奏曲第1番》のHCPの推移を、表1の1～5行目のデータをもとに追ってみよう¹⁶⁾。

終演後の拍手が26秒続いたあとに手拍子になる。手拍子の平均テンポはBPM180であるが、4秒後に強拍と弱拍が生じ、その2秒後に強拍のみ残る。この結果、テンポは1/2速のBPM92になるが、徐々に加速し14秒後にBPM146の手拍子になる。このテンポがしばらく続くが、14秒後に強拍と弱拍が生じ、その2秒後に強拍のみ残る。この結果、テンポはBPM80になるが、徐々に加速し12秒後にBPM141の手拍子になる。

表1から、手拍子が上記のように推移しつつHCPが5巡することが読み取れる。しかし、HCPの成り立ちを検討するためには、打ち方の少しの違いや状況に注意しなければならない。本稿では、以下、表1から読み取れない、演奏ごとのHCPの特徴を中心に述べていく。

1曲目の《ピアノ協奏曲第1番》のHCPの特徴は、演奏家の会釈や再登場などと無関係にHCPが循環すること



写真1. デブレツェン・ケルチェイセンター

である。舞台と無関係なHCPの循環は、強く安定した称賛であると考えられるが、第1楽章のカデンツァが通常よりも長く即興されたことに加え、ピアノを弾きながらの指揮であったため、演奏への称賛に加えて、指揮者にねぎらいの意味でHCPが打たれたとも考えられる。なお、4月17日の演奏会では、1曲目に限らず、手拍子団の存在を確認できない。

2曲目のストラヴィンスキー《ペトルーシュカ》では、表1からは読み取れないが、手拍子は、1曲目よりもばらけており、速度も強さも不安定である。手拍子のこのテンポの揺らぎは、指揮者が楽器奏者やセクションを立たせるなどのセレモニーが、通常より長く続いたことに起因している。また、《ペトルーシュカ》では、会釈や再登場など舞台上の局面の移行が、HCPの循環の変わり目と一致する傾向がみられた。会釈や再登場が、HCPのどの段階に対応するかを特定することはできないが、舞台上で局面が移行するタイミングで、HCPが次の段階に移行するように見受けられた。

3曲目のストラヴィンスキー《花火》では、拍手に続く手拍子が、よく揃った手拍子になり、そのまま加速する。《ペトルーシュカ》と同様、舞台上のタイミングと、HCPの循環の変わり目には、対応があるようにみえる。どちらもHCPはカーテンコールの役割を果たしている。

手拍子に続く強拍と弱拍の打ち替えは、論点を提供している。手拍子が、強拍と弱拍に打ち替わるのであれば、どのタイミングでどう打つかの判断を、他の聴衆の手拍子を聴きながら行わねばならない。その判断を、ハンガリーの聴衆は瞬時に行っているようである。しかし、なぜ瞬時にそれを判断できるか、筆者にはわからないままである。但し、《花火》の手拍子は、この点に関して興味深いデータを提供している。表1から、《花火》では、手拍子を強拍と弱拍に打ち替えるときに、1～2秒の間隔があることが読み取れる。この間隔は、打ち替えのタイミングの判断に伴う遅れであると考えられる。打ち替えのとき、聴衆に少しの逡巡が生じていると考えるならば、この遅れはむしろ納得できるものである。いずれにせよ、1/2速への打ち替えは、聴衆が、次の瞬間にどう打つか、他の聴衆の手拍子を聴いたうえで判断する余地を残した打ち方である。なお、4月17日の演奏はどれも、はじめの1/2速のテンポが、2回目3回目の1/2速のテンポよりも速いが、この傾向は、表1の全データにおいて読み取れる。



写真 2. オラデア・フィルハーモニーホール

4月19日にオラデアのフィルハーモニー・ホールで、同管弦楽団による演奏会が開かれた。聴衆は250～300人である（表1の2、写真2）。1曲目のベートーヴェン《レオノーレ第3番》では、HCPは生じるが1巡のみで、儀礼的な打ち方であるといえる。2曲目のベートーヴェン《ピアノ協奏曲第5番》では、HCPが明確に現れる。ピアノは大きな音量で勿体振って弾かれていた。3曲目のベートーヴェン《交響曲第2番》では、HCPは4巡する。《交響曲第2番》では、カーテンコールや舞台上の局面との対応が、曖昧ではあるがみられる。まず、指揮者が舞台袖に下がっているときに、1/2速打直しが生じる。舞台袖のときに1/2速打直しに移行すると、再登場しやすい状況が作られる。さらに、指揮者が舞台袖から舞台に向っているときに、手拍子が持続する傾向がみられる。しかし、指揮者が楽器奏者とセクションを立たせると、手拍子は弱まる。手拍子団は確認できない。

4月26日にトゥルグ・ムレシュの文化宮殿大ホールで、トゥルグ・ムレシュ交響楽団による演奏会が開かれた。聴衆は250～300人である（表1の3、写真3）。1曲目のテレマン《トランペット協奏曲》では、拍手と手拍子のあと、演奏者が舞台に再登場する。その後、ゆっくりと手拍子が始まり、そのまま加速する。大きな称賛ではないが、HCPは2巡する。1回目は、表1には、1分12秒



写真 3. トゥルグ・ムレシュ文化宮殿大ホール

から1分14秒までを強弱形成への遅れとして記しているが、1分14秒で手拍子が二つの手拍子団に分裂する。このためHCPは不明確になるが、1/2速となる1分17秒で一つに揃う。カーテンコールは2回あるが、舞台上の特定の局面とHCPとの対応は判然としない。ホール左側に手拍子団を確認したが、それに影響されずに手拍子が続ける聴衆も少数ながらいる。2曲目のガーシュウィン《ピアノ協奏曲第1番》では、2回目のHCPが生じる50秒前後から、HCPが二つの手拍子団に分裂する。演奏者が舞台袖に下がっても、手拍子団は分裂したままである。3回目のHCP形成時には、1分13秒から1分15秒まで遅れが生じているが、表1にAで示した1分09秒から1分15秒までのHCPも聴きとれる。どちらのHCPも、カーテンコールの役割を果たしている。3曲目のラフマニノフ《交響曲第1番》では、1回目のカーテンコールが生じる25秒前後に、表1からは読み取れないが、全体の手拍子とホール左側の手拍子団による手拍子とが分裂し、二つの手拍子の掛け合いのような状態になる。その後、一つの手拍子に収束していくが、この手拍子の分裂により、1回目のHCP形成時の24秒から27秒までは、ばらけた手拍子のように聞こえる。続くカーテンコールの後に1/2速打直しが生じる42秒前後から、指揮者が演奏者を順に起立させ拍手を始める。このセレモニーの間にも、HCPは循環している。表1から、3曲とも少し間をおいてから1/2速に打ち替えていることが読み取れる。

3.2. オーケストラの演奏会で1回もしくは生じない例

循環が4～5回のHCPを検討したが、HCPが1回のみ生じる演奏例もある。4月5日クルージュ・ナポカのアカデミック・カレッジ・ホールにおけるトランシルヴァニア・フィルハーモニー管弦楽団による演奏会では、ルーマニアの作曲家ネグレアの《レクイエム》が演奏された（表1の4）。聴衆は100人程で、演奏者の数が聴衆よりも多い。HCPは1回のみ生じるが、1/2速打直しの後の加速とその後の手拍子は、揃っていない。2～3人による手拍子団の他、舞台に近い前列にも手拍子団の存在を確認できる。2～3人の手拍子団は、演奏開始前から手拍子団相互の存在や位置を見定めているように見受けられる。この手拍子団が強い手拍子を継続したため、遠方の聴衆にもはたらきかけていきやすい雰囲気が会場に作られる。しかし、カーテンコールや舞台上の局面と、HCPの変わり目との対応は明確ではない。



写真 4. サツ・マーレ・フィルハーモニーホール

4月12日にサツ・マーレのフィルハーモニー・ホールで、ディヌ・リパッティー交響楽団による演奏会が開かれた。聴衆は80～100人である（表1の5、写真4）。プログラム3曲のうち、最後に演奏されたハイドン《交響曲第97番》のみにHCPが1回生じた。手拍子団は明確でないが、HCPは自然に揃う。但し、強弱形成への遅れが生じている。

ハンガリーの例も挙げておこう。6月30日にブダペストの芸術宮殿バルトークホールで、ハンガリー国立フィルハーモニー管弦楽団によるオペレッタ・ガラコンサートが開かれた。聴衆は1600人程である（表1の6）。演奏された13曲のうち終曲とアンコール曲にHCPが1回ずつ生じる。終曲では、出演者4人が花束を受け取り会釈するときに1/2速打直しが生じる。アンコールには、4人が手をつないで会釈をする直前に1/2速打直しが生じる。その後、舞台袖に下がってからカーテンコールとして加速が生じかけるが、ばらけた拍手で終わる。

演奏後にHCPが生じたのであれば、それが1回であるとしても、会場の称賛は一つになったと考えてよい。しかし、1回のみで終わってしまうのは、それが儀礼的な行為であるからかもしれない。1回のみHCPは、称賛であるよりも、滞りなく演奏がなされたことに対する聴衆全体としての承認であるということもできる。

他方、HCPが生じずに終わる事例も多数ある。4月4日クルージュ・ナポカの国立オペラ劇場でのバレエ《ジゼル》公演は、聴衆300人超であるが空席が目立つ。筆者から通路を挟んだ左手前に3～4人程の手拍子団が確認された。手拍子団は強い手拍子で会場の手拍子の一つにしようとするが、他にも手拍子団が存在しており、一つにならない。手拍子に続き1/2速打直しが生じかけるが、まとまらず、加速せず、ばらけた拍手に戻る。3～4人の手拍子団が強い手拍子を持続したため、かえって他



写真 5. オラデア文化会館

の拍手が聞こえず、一つにならずに終わったのであるが、1～2人であれば一つにまとまったと考えられる。

他方、ルーマニアで開かれた演奏会であるためにHCPが生じなかったと考えられる事例がある。4月20日にオラデアの文化会館で、ルーマニア民謡のコンサートが開かれた（写真5）。「オラデアで一つになろう」と題されたこのコンサートでは、7～8人の歌手がオーケストラの伴奏で順番に民謡を歌っていく。聴衆は手拍子を取り、あらかじめ配られたルーマニアの3色旗を振る。歌の旋律を歌手とともに口ずさむ聴衆もいる。歓声があがり、最後の曲では総立ちでこの3色旗を振っている。しかし、手拍子に加速は生じず、その徴候もみられない。3色旗はあくまでルーマニアの国旗であり、そこにハンガリー人のアイデンティティーが生じることはないであろう。ハンガリー人の結束は、たとえどんなに強くとも、そこがルーマニアである限り、ルーマニアの文化に影響されてしまう。国家という枠組みは、同民族で束ねられるコミュニティの結束を、こうして打ち破ってしまうのである。

3.3. オーケストラ以外の演奏会の例

オーケストラ以外の演奏会では、HCPはどのように生じるのであろうか。4月15日にデブレツェンのケルチェイセンター小ホールで、デブレツェン大学のチェロセクションの7人による演奏会が開かれた。聴衆は100人超である（表1の7）。プログラムの5曲のうち、ドビュッシー《子供の領分6番》、及び最後のゴードン&レヴェル《グッドナイト・マイラヴ》のみにHCPが生じた。しかし、どちらのHCPもあまり明確ではない。《子供の領分6番》では、拍手に続く手拍子そのまま加速する。手拍

子団が存在するようであるが、会場のどこに存在するかは確認できない。1/2 速打直しでは、タイミングを計って打直しているように見受けられる。中年女性が頭上前に手を挙げ HCP の循環を身振りで示しながら打っているのが見られる。会場の手拍子を先導しているようだが、先導ではなく、他の手拍子を聴きながら合わせているようにも見える。

4月24日にトゥルグ・ムレシュの文化宮殿大ホールで、弦楽及びピアノ奏者5人による演奏会が開かれた。聴衆は80～90人である(表1の8)。プログラムの3曲のうち、最後のシューベルト《鱒》のみに HCP が1回生じた。手拍子団は2階の中央後方に2～3人確認された。表1からは読み取れないが、ホール全体の手拍子が始まる直前に、彼らは独自に HCP を打っている。しかし、あくまで局所的な HCP である。全体の手拍子そのまま加速し、1分ほど後に1/2 速打直しになる。この1/2 打直しはカーテンコールの役割を果たす。筆者の近くにも独自の手拍子を打つ聴き手があり、会場のその他の手拍子とに競合が生じていた。

4月25日にトゥルグ・ムレシュの文化宮殿の一室で、男声アカペラ12人による演奏会が開かれた。聴衆は120～140人である(表1の9、写真6)。会場は本来のコンサートホールではなく、開演後は入口ロビーがそのまま演唱者の楽屋になる。プログラム14曲の殆どがハンガリーの作曲家による歌曲であり、3曲に明確な HCP が生じる。手拍子団は複数確認できる。左側の30～40代の男性が手拍子を先導しようとするが、他の拍手団とタイミングが合わず誘導できない。表の2曲目では、拍手が消えかかるときに、遠方でゆっくり打たれた手拍子に呼応して会場全体の HCP が生じる。表の3曲目では、演奏中に生じた手拍子がそのまま HCP に移行する。強弱形成から1/2 速打直しまでは、他の手拍子も存在するため、揃わない。演奏曲目が終了すると、司会者の演奏家へのコー



写真6. トゥルグ・ムレシュ文化宮殿の一室

ルに聴衆は HCP で加勢している。アンコール曲に HCP は3回生じる。表1には2巡目に強弱形成への遅れを記しているが、この遅れはばらけて拍手のように聞こえる。

HCP が生じる演奏会における聴衆の最小人数はどれくらいであろうか。9月14日にブダペストのパラティン・ホールで、ピアノとチェロのデュオによる演奏会が開かれた(表1の10)。聴衆は20人程であるが、休憩前のズガンバーティ《ナポリ風セレナータ》と最後のフランク《ソナタ》で、明確な HCP が生じる。《ナポリ風セレナータ》では、1/2 速打直し後に加速しているが、加速は一定していない。聴衆のうち2人が HCP に誘導を行っていた。クラシック音楽の演奏会では、HCP に誘導する意図があるときには、聴衆が少ない方が誘導しやすいと考えられる。

3.4. クラシック音楽の屋外演奏会

7月2日にブダペストのヴァイダフニャド城の庭の一角で、ズグロー・フィルハーモニー管弦楽団による演奏会が開かれた。聴衆は300人程である(表1の11、写真7)。複数の手拍子団が確認できるが、会場が屋外でしかも広いため、遠方の手拍子、特に後方の手拍子が聞こえてこない。舞台に近い客席でも、左側の客席と右側の客席の手拍子が揃わず、後方の手拍子は更に遠く聞こえる。プログラムの3曲のうち、休憩前のアンコール曲、及び最後のチャイコフスキー《交響曲第4番》に HCP が生じる。《交響曲第4番》では、指揮者が舞台外に降りたときに1回目及び2回目の HCP が生じる。表1からは読み取れないが、この2回の HCP は異なる手拍子団によるものである。その後、指揮者が舞台上がり会釈する前後に3回目の HCP が始まる。続いて指揮者が楽員をセクションごとに立たせて称賛する間にも手拍子は打たれているが、一つの手拍子にならず加速も生じない。右側の客席の手拍子が、左側のそれよりも揃う傾向があるが、どちらの手拍子もテンポと音量の揺らぎが大きい。なお、第1楽章の終了後に多数の聴衆によるフライングが生じている。拍手のみならず掛け声も大きい。

7月5日にブダペストのヴァイダフニャド城の庭の一角で、マーヴ交響楽団によるガラ・コンサートが開かれた。聴衆は300人程である(表1の12、写真7)。韓国指揮者スーハン・チーは、遠慮がちな仕草を終始見せ、聴衆に会釈をするよりも、聴衆に目をやりながら繰り返すうなずいている時間が長い。複数の手拍子団が存在す



写真 7. ヴァイダフニャド城の一角

る。屋外であるため遠方の手拍子がよく聞こえない状況である。1 曲目のベリーニ《夢遊病の女》のアミーナのアリアでは、歌手がカーテンコールに応じて再登場し舞台中央で会釈すると手拍子も強くなる。指揮者は歌手に遠慮し、舞台左横で歌手の受ける拍手をしばらく聴いていたが、歌手に促されて舞台中央に戻り、歌手とともに会釈する。ここからゆっくりと HCP が始まる。表 1 には会場全体の HCP のみ記入したが、局所的な HCP と会場全体の HCP が 1 回ずつ聞こえる。アンコールとして休憩前に演奏された韓国の管弦楽曲では、指揮者がカーテンコールで再登場すると拍手が強まる。手拍子も聞こえるが揃っていない。会釈する直前に HCP が始まる。3 曲目のドヴォルジャーク《交響曲第 9 番》では、指揮者が楽器奏者とセクションを立たせているとき、手拍子が生じているが揃っておらず、手拍子は会場全体に広がらない。その後、指揮者が全員を立たせ、ともに会釈し、舞台袖に下がろうとすると、拍手そのものが消えかかる。そのときに遠方から遅いテンポで生じた手拍子が会場全体に広がると、指揮者は再登場する。但し、筆者の近くの手拍子団はこの全体の手拍子に合わせようとしない。舞台中央で指揮者が再び会釈するタイミングで HCP が生じる。《交響曲第 9 番》には掛け声も多い。

3.5. 比較的アカデミックな環境の演奏会

7 月 6 日にブダペストのエトヴェシュ・ロラーンド大学 (ELTE) ホールで、ブダペスト協奏交響楽団による演奏会が開かれた。聴衆は 200 人程である(表 1 の 13, 写真 8)。当初は屋外での演奏が企画されていたが会場変更でアカデミックな雰囲気での演奏会になった。1 曲目のヴィヴァルディ《バスーン協奏曲》では、演奏者が会釈を終え舞台袖に下がるときに、拍手から手拍子になる。再登場して会釈するとき、1/2 打直しが始まるが、再び



写真 8. エトヴェシュ・ロラーンド大学 (ELTE) ホール

舞台袖に下がるとすぐに終わる。2 曲目のモーツァルト《ヴァイオリンとヴィオラのための協奏交響曲》は、演奏者がカーテンコールに応じて再登場するときに手拍子が揃いはじめ、会釈の直前に HCP が生じる。カーテンコールには再度応えるが、この間に HCP は 2 巡する。2 回目及び 3 回目の HCP は、舞台と無関係に循環する。演奏会の前半には、聴衆の多数がアカデミックな雰囲気の演奏会であると感じていたようだが、後半には、聴衆の多数が、通常の演奏会と同様の状況であると感じとり、HCP が循環したものと考えられる。

9 月 18 日にブダペストの芸術宮殿バルトークホールで、シャルル＝ユベール・ジェルヴェ (1671-1744) のオペラ《ヒュペルムネストラ》の上演が行われた(表 1 の 14)。同オペラの 18 世紀以来の復活上演であり、上演は音楽研究の成果発表としての意味も持つ。聴衆は 800~1000 人である。休憩前には手拍子のみ生じる。終演後は、演奏者の会釈が終わるまで手拍子が続き、指揮者と歌手が舞台袖に下がるときに HCP が始まる。カーテンコールに応じて再び舞台に向うと、手拍子は加速する。指揮者と歌手 5 人が横一列に並ぶと HCP の循環が始まる。続いて横一列の状態で 2 回会釈する。HCP による称賛に応じるため、1 回の会釈であるところを、2 回会釈したとも考えられる。会釈のときに HCP の循環が速やかに移行する傾向が認められる。指揮者が壇上に上るときにも循環が速やかに移行する。続いて指揮者が楽器奏者とセクションを起立させると HCP は持続せず、揃わない手拍子になり弱まる。その後、指揮者が舞台袖に下がり、上演に関わった研究者や演出家とともに再登場するが、このときの手拍子は不明確であり HCP の成否は判然としない。しかし、彼らに花束が贈られると、HCP が生じ循環する。続いて出演者が一旦舞台袖に下ってから再登場し、オーケストラの楽員数名にも花束が贈られるが、この間、HCP の

循環は持続している。続いて指揮者がオーケストラを起立させるときにも、循環はそのまま持続している。その後、楽員を舞台に残したまま、手拍子がフェードアウトして演奏会は終わる。この演奏会では、はじめは演奏者の再登場のタイミングで手拍子に加速が生じるが、HCPの循環が始まると、その変わり目が舞台上の局面と対応しなくなる。他方、花束を贈るセレモニーが、不明確な手拍子の中に明確なHCPを生じ循環を促す役割を果たしている。

3.6. クラシック音楽の演奏会にみるHCPの特徴

クラシックの演奏会にみるHCPの特徴について整理しておこう。

1) HCPの生起

- ・クラシック音楽の演奏会では、HCPの成否には偶然が大きく介在する。
 - ・会場が広すぎても、閑散としすぎても生じにくい（7月2日）。
 - ・HCPは拍手団の誘導により生じる場合と、聴衆全体の間合いにより生じる場合がある。遠方の拍手が聞こえておらず、手拍子団がないにもかかわらず、手拍子のタイミングが一致しHCPが生じる例がある。
 - ・誘導を計画的に行う手拍子団が存在する（4月5日他）。
 - ・手拍子団が誘導してHCPが生じかけても、他の手拍子団とタイミングが合わない例や、多数による手拍子に消される例が多い。複数の異なるHCPは、そもそも聴き取れない例が多く、検討は難しい。
 - ・遠方で静かに打たれた手拍子に呼応して会場全体のHCPが作られる例があるが（4月25日2曲目）、近傍の強力な手拍子団に影響されない聴衆もいる（4月26日1曲目、7月5日3曲目他）。
 - ・分裂したままのHCPがある（4月26日2曲目、7月5日他）。また、全体のHCPと一部の手拍子団によるHCPとが掛け合いの様相を呈する事例がある（4月26日3曲目）。
- #### 2) HCPのメッセージ性
- ・HCPは称賛の意味で打たれるが、1回のみのHCPは儀礼的な役割が大きい（4月12日1曲目他）。
 - ・HCPは演奏家へのねぎらいの意味でも打たれる（4月17日3曲目他）。
 - ・演奏家の会釈や再登場などと無関係にHCPが循環していく例がある（4月17日1曲目他）。

・演奏者の会釈や再登場などのタイミングが、HCPの循環の変わり目と一致することがある（4月17日2,3曲目他）。

・指揮者が楽器奏者とセクションを立たせると、手拍子は弱まり、あるいは揺らぐ傾向がある（4月17日2曲目、9月18日他）。

・手拍子が続いているときに、ソリストが舞台に登場し会釈すると、手拍子は強められもしくは速められる傾向があるが、手拍子がばらけて弱められるときもある。

・舞台中央で会釈するタイミングでHCPが生じる例（6月30日、7月5日3曲目、7月6日2曲目）、会釈のタイミングでHCPの循環が速められる例がある（9月18日他）。

・花束贈呈の場面ではHCPは明確になる（6月30日、9月18日）。

3) 1/2速打直し

・1/2速打直しのとき、間をおいてゆっくり打つ場合がある。それは聴衆が他の手拍子を聴いていることを意味する（4月17日3曲目、4月26日）。

・1/2速打直しは、音と音との間隔が広いので、聴衆にも演奏家にも気づきを促す（4月17日3曲目他）。ここに、状況変化への期待をメッセージとして込めることができる。1/2速打直しのこの効果は、カーテンコールで効果的であり、指揮者が舞台袖に下がっているときには、再登場しやすい状況が作られる（4月19日3曲目、4月24日）。他方、舞台袖に下がったときに手拍子に変化が生じないと、手拍子は消滅に向う傾向がある。

4) その他

・HCPが生じる演奏会の聴衆の最小人数は、これまで確認した範囲では20人（9月14日）である。聴衆の数が少ない会場の方がHCPに誘導しやすい。

・クラシック音楽の演奏会の全データを通じて、はじめの1/2速のテンポが、2回目3回目の1/2速のテンポよりも速い傾向がある。

4. 舞台公演

4.1. 演劇

クラシック音楽の演奏会と同様にHCPがよく聴かれるのは、演劇やミュージカルなどの公演である。むしろ、エンターテインメント性を強く持つ舞台公演において、クラシック音楽の演奏会よりも明確なHCPのパターンの循環を聴くことができる。まず、安定したHCPは、演劇の拍手で聴くことができる。6月25日にブダペストのマ



写真 9. マダーチ劇場

ダーチ劇場で、コメディ劇『恋におちたシェイクスピア』の公演が行われた。観客は 350 人超である（表 1 の 15, 写真 9）。終演後、拍手から手拍子になり HCP が生じるが、加速するときに音楽が流れ始める。その後、音楽に合わせて手拍子は続くが、断続的である。音楽が終わると、再び拍手から手拍子になり、HCP の循環が始まる。HCP は 6 巡する。カーテンコールや舞台上の局面との対応はみられない。HCP の循環は舞台と無関係に生じているように聞こえるが、循環の変わり目にはメリハリがあり、よく揃った称賛のパターンが作られている。手拍子団は確認できないが、歓声は多い。

6 月 26 日にブダペストのヤーテークシーン劇場で、ミュージカル・コメディ『グロリアス』の公演が行われた（表 1 の 16, 写真 10）。開演は 19 時で、観客は 200 人以下である。フローレンス・フォスター・ジェンキンスを主人公にしたコメディで、俳優も歌う劇である。終演後、主演俳優が登場すると手拍子になり、HCP の循環が始まる。HCP は 9 巡する。カーテンコールや舞台上の局面との対応はみられない。他方、表 1 からは読み取れないが、等間隔を維持しようとする手拍子も存在し、循環のはじめの段階では、劇場の 1 階と 2 階の HCP が揃わない。

9 月 17 日にブダペストのスケーネー劇場で、コメディ劇『ドン・キホーテ』の公演が行われた。座席が階段状



写真 10. ヤーテークシーン劇場



写真 11. スケーネー劇場

の小劇場で、観客は 120 人程である（表 1 の 17, 写真 11）。終演後、出演俳優が横一線に並ぶと、HCP が生じ、そのまま循環が始まる。HCP は 7 巡する。出演者ごとの会釈はなく、カーテンコールや舞台上の局面と HCP の循環の変わり目との対応はみられない。

9 月 16 日にブダペストのヴィーク劇場で、コメディ劇『城の遊戯』の公演が行われた。開演は 15 時で、観客は 300～350 人程である（表 1 の 18, 写真 12）。2～3 人の俳優が中心に演じるコメディであるが、アクションが少ない。終演後、しばらく音楽が流れている。この間に拍手が打たれているが、音楽が終わると手拍子になる。出演俳優が横一線に並び、舞台後方から前に進み出ると、手拍子は強まる。続く会釈の前後に HCP の循環が始まる。HCP は 9 巡する。俳優は順に舞台中央で会釈していくが、会釈のタイミングが HCP の循環の変わり目と重なる傾向が認められる。但し、主演級の 2 人に向けられる手拍子が長く持続するために、HCP の循環は生じにくい。その後、HCP は、出演者が横一線となる会釈の前後、出演者ごとの会釈の前後にも生じる。但し、この公演はアクションが少ないため、HCP の循環は、他の演劇公演のそれよりも不明確である。

9 月 16 日にブダペストのペシュティ劇場で、『ヤノス・アラニー伝』の公演が行われた。開演は 10 時 30 分で、



写真 12. ヴィーク劇場



写真 13. ペシュティ劇場

観客は250～300人である(表1の19, 写真13)。前半は、観客を巻き込んだコメディであり、笑い声も大きい。前半が終了すると手拍子になるが、音楽もしばらく流れており、手拍子は徐々に消えていく。後半は、シリアス劇になる。終演に近づくと、舞台では、足拍子に加え、手打、腿打、ブーツ打が現れ、ダイナミックなハンガリー・ダンスになる。終演後、HCPの循環が始まり、16巡する。前半が観客を巻き込んだ派手なコメディであることが、終演後においてもHCPを速やかに生じさせる結果をもたらしたといえる。出演者もすぐにカーテンコールに応じている。まず出演俳優が横一線に並ぶと、HCPが生じ、揃って会釈するときに、手拍子はゆっくりと力強くなる¹⁷⁾。しかし、HCPによるカーテンコールに何度も応じるうちに、舞台上の局面の移行は、HCPの循環の変わり目と対応しなくなる。なお、表1からわかるように、本公演では手拍子を強拍と弱拍に打ち替えるときに、少し間をおいて1/2速打直しに入っている。間がおかれることにより、手拍子が観客の合意のもとに打たれていることが確かめ合われているようにみえる。

7月1日にブダペストのマダーチ劇場で、『暗い日曜日』の公演が行われた。観客は350人超である(表1の20)。俳優も歌う劇であるが、コメディではなく、そのため歓声は少ない。HCPは6巡する。俳優の会釈に合わせて1/2速打直しが生じているように観察された¹⁸⁾。

4.2. ミュージカル

演劇とともにHCPが安定して生じるのが、ミュージカルである。次の2公演は、同じ劇場の同じ舞台を比較したものである。2公演とも、拍手と手拍子のタイミングを考慮した舞台演出がなされている。

6月26日、7月7日、7月8日にブダペストのエルケル劇場で、ミュージカル『ビリー・エリオット』の公演



写真 14. エルケル劇場

が行われた。開演は11時で、聴衆は200人程である(表1の21, 22, 23, 写真14)。終演後、出演俳優が順に登場し会釈するときに拍手が手拍子となり、すぐにHCPが生じる。6月26日と7月8日の公演では、主役であるビリーが登場する前に1/2速打直しになり、ビリーが登場すると加速するが、7月7日の公演は、ビリーの登場後に1/2速打直しになる。いずれの公演もビリーに掛け声が掛かる。その後、音楽が始まるといったん手拍子はやむが、出演者が数人ずつ舞台に現れると、それに応じて手拍子が生じる。どの手拍子も音楽のビートに合わせて打たれるが、出演者の人気により打ち方は異なるように見受けられる。7月7日の公演には、強拍と弱拍の手拍子を音楽のビートに合わせる聴衆がいた。音楽が終わると、すぐに拍手になる。その後、出演者が横一列に並び、前に進み出て会釈してから後に下がると、手拍子からHCPが生じる。続いて指揮者が舞台に上がり、再び出演者が横一列に並ぶとHCPの循環が進む。7月7日の公演では、主演俳優がオーケストラ・ピットを覗き込んで指揮者に登場を促すと、その時点でHCPの循環が始まる。その後、一旦幕が閉まるが、すぐに左右の舞台袖から俳優が順に登場する。この間、遅めの手拍子が持続する。7月7日の公演では、このときにHCPが循環している。続いて主演級俳優が揃って登場すると再びHCPが生じる。このことから、本公演ではHCPはカーテンコールの役割を果たしていることがわかる。しかし、1/2速打直しと加速のどちらがこの役割を担うのかはよくわからない。主演級であつても戲け役もいるので例外はあるが、人気俳優が列に加わると循環が加速する傾向が認められる。その後、出演者全員が横一列になり後に下がったときにHCPは1巡する。続いて出演者全員が舞台前方に駆けて出る場面があるが、HCPの循環は、この影響を受けずに続く。最後は出演者全員が手を振って舞台を締める。エンター

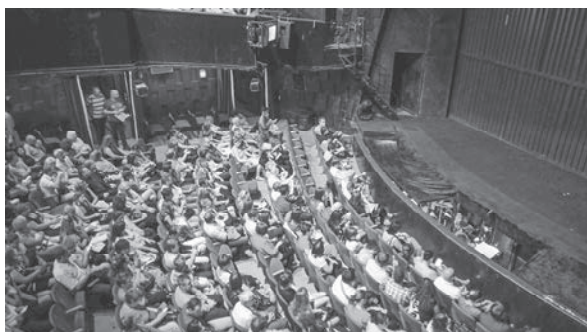


写真 15. マジャール劇場

テインメント劇では、HCP は舞台と無関係に循環することが多いが、この公演に限らず、人気俳優が舞台に出ると、循環が一時的に加速する傾向も認められる。

7月7日、7月8日にブダペストのマジャール劇場で、ミュージカル『ヴァンパイア』の公演が行われた。15時開演で、聴衆は800人超である(表1の24, 25, 写真15)。終演後、出演俳優が端役から順に登場し会釈するときには、手拍子が続いている。ドラキュラの役にはHCPが生じ、手拍子の音も強くなる。掛け声も多い。続いて指揮者が登場するが、登場前からHCPの循環は始まっている。指揮者が会釈すると、手拍子の音は強まるが、HCPはそのまま循環している。続いて横一列の出演者に指揮者が加わり列が後に下がると、再びHCPの循環が始まる。出演者の列が前に進み出るが、HCPの循環はそのまま持続する。7月7日には舞台前方に進み出るタイミングで、明確な1/2速打直しが生じる。続いて出演者の列が後に下がると一旦幕が閉まりすぐに音楽が始まる。ここで音楽に合わせて手拍子が打たれる。音楽が始まりHCPが通常の手拍子になることから、等間隔ビートがHCPの循環を妨げていることがわかる。

その後、出演者が一人ずつ幕外に登場し会釈するが、手拍子はそのまま続く。歓声も大きい。音楽が終わると幕が開く。ここで横一列の出演者が前に進み出るとHCPが生じる。7月7日の公演では、このときに強弱形成への遅れが生じている。列が下がると幕は再び閉まる。しかし、幕はすぐに開き、再び音楽が始まり、手拍子になる。その後、出演俳優が再び順に登場し会釈するときにも、手拍子は続いているが、HCPは生じない。音楽が鳴り止むと、拍手から再び手拍子になりそのまま舞台が締まる。この公演では、出演者が横一列になるときは、手拍子は強まり循環も速くなっている。

4.3. ダンス

身体を躍動させるダンスの公演でHCPはどのように生じるのであろうか。その検討の前に、まず、強拍と弱拍、テンポアップ、1/2速への打ち替えを要素として持つHCPと、音楽のリズムとの関係を検討しておく。HCPにみられる、テンポの加速と急激な減速、拍の分割差異化、強弱アクセントの交互呈示、呼吸に合わせたフレーズの生成、これらは音楽にも一般的にみられる現象であり、音楽とHCPとの類似性を指摘できる。とりわけハンガリー・ロマ(ジプシー)の音楽は、旋律に遅い部分と速い部分を作る演奏を特徴とするため、HCPとの親和性は高いといえる。例えば、チャールダッシュでは遅い部分と速い部分の弾き分けに加え、加速したテンポで終わる演奏が標準的とされる。HCPにみるテンポの切り替えは、テンポの揺らぎや加速をこうして許容する音楽と無関係とは思えない。また、ハンガリーの舞踊では、手打に加えて、指鳴らし、腿打、ブーツ打など、身体を打楽器のように叩きながら踊る¹⁹⁾。これらの技法に伴うテンポの揺らぎは、HCPほどにはその変化が急激ではないが、等間隔ビートにテンポとダイナミックスの変化を絶えず与えているという意味で、HCPの特徴と通底している。

では、ハンガリー・ダンスの公演では、聴衆はどのように手を打つのであろうか。9月11日にブダペストのオードリ・ステージで、ダンス・ミュージカル『舞踊と詩の思考』の公演が行われた(表1の26, 写真16)。聴衆は200人程である。出演者は10人で、ハンガリーの民族的な音楽とダンスが中心のミュージカルである。ダンサーは、手打、足拍子に加え、指鳴らし、腿打、脛打、ブーツ打など身体を打楽器のように叩きながら踊る。身体のどこが打たれているかは音色から識別できないが、手を打つときにやや強い音が生じている。この他、ダンスに活を入れるために靴で床を強く打つ行為、手打、指鳴らし、ヴァイオリンによる掛け合いも現われる。終演後、



写真 16. オードリ・ステージ



写真 17. RaM コロッセウム

拍手に続いてすぐに手拍子になり、明確な HCP の循環が生じる。HCP は 11 巡するが、カーテンコールや舞台の局面との対応はみられない。3 回目の HCP 形成時には、表 1 に A で示した遠方の多数による拍手団の HCP も聴かれる。ダンサーのみならず演奏家に強い拍手が送られる。

9 月 13 日にブダペストの RaM コロッセウムで、モダン・ハンガリーダンス『偉大なるジプシー』の公演が行われた。聴衆は 400～450 人である(表 1 の 27, 写真 17)。手打、足拍子を中心であるが、指鳴らし、腿打、脛打、ブーツ打、胴打など身体を打楽器のように叩きながら踊る。床を手で叩いた後、膝を叩き、手打をするなどの動作がある。複数の身体部位を音楽に合わせて打つことにより、手打と足拍子だけの単調な身体動作を回避し、華麗さと素早さを両立させたダンスを作っている。終演後すぐに手拍子が始まる。続いて出演したダンサーが順に聴衆に挨拶した後、横一列に並び会釈し、前に進み出て一旦下がりまた前に出ると、まず 1/2 速打直しが生じ、そのまま加速する。ここで、主役ダンサーは、この加速した聴衆の手拍子のテンポに合わせて、自らの右手首をくるとゆっくり回転させる。そして聴衆とともに手拍子を打つ真似をしたあと、それを速めて拍手に戻し、仕草をやめる。この仕草に呼応して、聴衆の HCP も、ばらけた拍手になり中断する。聴衆の手拍子に合わせ、それを誘導して中断させた主演ダンサーのこのアクションは、HCP を歓迎する振る舞いではない。むしろ、HCP のテンポの加速が舞台上のテンポと親和的でないことを、暗に伝えようとする振る舞いである。

その後、改めて主演ダンサーが、手打、足拍子、腿打ちを始めると、他の出演者も登場しダンスを再開する。続いて主演ダンサーは、右側の聴衆と左側の聴衆それぞれに、タイミングに合わせた掛け声を求める。続いてこの掛け声を引き込んだダンスを新たに始める。こうした

聴衆とのやりとりが続くダンスが終わるが、手拍子の後には再び HCP がゆっくり始まる。しかし、主演ダンサーは、舞台が HCP で締められるのをあくまでよしとしない。自ら右手首をくると回転させる仕草で観客の HCP を真似たあと、2 回目の 1/2 速打直し後に、BPM79 から BPM207 まで急加速させて拍手に戻し、手拍子を制止させる。そして聴衆に掛け声を掛けさせて、舞台を締める。ハンガリーのダンサーは、HCP よりも掛け声で称賛されることを望んでいることがここからわかる。HCP に伴うテンポの加速は、ハンガリー・ダンスのリズムを引き立てるものではないと彼らは認識しているようである。

他方、古典的バレエでは、HCP はハンガリー・ダンスほどは生じない。9 月 12 日にブダペストの芸術宮殿フェスティバルホールで、モダンバレエの公演が行われた。聴衆は 150 人程である(表 1 の 28)。1 曲目の《3 つのグノシェンヌ》はサティの音楽に振付けた古典的なバレエである。終演後、出演した踊り手が順に舞台に登場するが、すぐには聴衆に会釈しないので手拍子が揃わない。踊り手全員による会釈の後、手拍子を揃えるタイミングをしばらく探す時間があり、HCP が 1 回生じる。2 曲目の《トロイのゲーム》はモダンダンスであるが、拍手が続く中に HCP が生じるとすぐに幕が閉められる。HCP が生じるのを待って幕を閉めているようにも、手拍子を終えるタイミングを計るために HCP が打たれているようにも見受けられる。

3 曲目の《5 つのタンゴ》は、ピアソラの音楽に振付けたバレエで、踊り手一人一人が個性的な身体表現を試みている。主役 2 人が会釈するときの手拍子は速く力強いが、HCP は生じない。出演した踊り手が横並びで一斉に聴衆に会釈すると HCP が始まり、そのまま 2 巡する。この公演では、強弱形成への遅れは生じていないが、どの曲にも、手拍子を揃えるタイミングを探す時間があり、HCP はややばらけている。

4.4. 舞台公演にみる HCP の特徴

舞台公演にみる HCP の特徴を述べる。

- ・演劇やミュージカルの公演では、クラシック音楽の演奏会よりも HCP が頻繁に生じる。
- ・演劇やミュージカルの公演の多くでは、手拍子団は確認できない。手拍子団が存在しても、会場全体の強力な手拍子に消されて聞こえない例が多い。

- ・舞台と無関係に HCP が循環する例が多いが、人気俳優の登場や会場で、循環が一時的に加速する例もある（6月26日、7月7日、7月8日）。
- ・ミュージカルでは、HCP の生起とタイミングを予期した演出がなされる。
- ・ハンガリー・ダンスに HCP は生じやすいが²⁰⁾、ダンサーは、HCP に伴うテンポの揺らぎが、ダンスのリズムを引き立てないと認識することがある（9月13日）。
- ・等間隔ビートの音楽が流れるとき、聴衆は HCP でなく、通常の手拍子で合わせる（7月7日）。

5. 手拍子に加速が生じにくい公演

5.1. ポピュラー音楽の演奏会

ポピュラー音楽において聴かれる等間隔ビートは、HCP とどこまで親和的であろうか。演劇の劇伴にも等間隔ビートの音楽が多いが、セリフ中心であれば妨げにならない。ミュージカルにも等間隔ビートの音楽は多いが、聴衆は旋律を聴いているので妨げない。それでは、大音量で等間隔のビートリズムを否応なく聴かせるような音楽の演奏会に、HCP は生じるのであろうか。

6月29日ブダペストのサーカスの公演は、観客が1500人程で子供が多い。公演中ずっとライブのジャズとロックが大音量で流れ続け、その中でサーカス芸が行われる。歓声は大きい、司会者が観客に通常の拍手もしくは手拍子を要求したため、HCP が生じる余地はない。

7月4日にブダペストのヴァイダフニャド城で、女性ヴォーカル歌手2人と11人のダンサーによる屋外演奏会が催された。歌手の一人は多発性硬化症を患い着座のまま歌う。ハンガリー語の歌詞の内容を筆者は理解できないが、音楽は大音量のディスコ・ミュージックである。聴衆は500人程で、客席の左右には立見客もいる。ダンサーと聴衆は、曲中に後打の手拍子を打つ。手拍子が続く中に加速の徴候が2回生じるが、大音量のビートにより手拍子の音が聴きづらくされたため、HCP には至らない。終演後は、コール・アンド・レスポンスが生じ、客席から舞台上上がりダンサーとともに踊りだす聴衆、身振り動作などを他の聴衆に指示している聴衆が現れる。客席で椅子が壊れるなどトラブルも頻発する。

ポピュラー音楽の演奏会では、演奏会場の広さも HCP を妨げる要因になる。7月1日にブダペストのマルギット島の屋外ステージで、サボ・バラージュによるハンガリー・フォークロックの演奏会が開かれた。ハンガリー

音楽の特徴を活かしたポップ音楽で、聴衆は2500人超である。会場が広大であるため、遠方の拍手音は殆ど聞こえず、このため HCP は生じない。客席後方の中央で手拍子が生じかけるが、前方の聴衆を巻き込めない。前方中央の聴衆には後方で生じる手拍子は聞こえておらず、そもそも興奮して声を発する聴衆は、手拍子を打とうとしない。その後、演奏者が手拍子を促し、会場全体を手拍子に誘導するが、加速せずに終わる。

ジャズの演奏ではどうであろうか。まず、ジャズ・クラブでの演奏では HCP は生じにくい。6月27日にブダペストのオーパス・ジャズ・クラブで、ドレッシュ・ミハイ五重奏団によるハンガリアン・ジャズの演奏会が開かれた。聴衆は95～100人である。会場がコンサートホールではなく、集中して演奏を聴く状況ではないため、手拍子も揃わず、会場全体の HCP は生じない。但し、アンコール1曲目後の拍手の後に、1/2 速打直しの徴候がみられる。筆者の左隣の客は一人静かに HCP を試みるが、他の聴衆を巻き込む意図はないようであった。聴き手一人の賛辞として HCP が試みられていた。

では、コンサートホールのジャズの演奏ではどうであろう。7月3日にブダペストの芸術宮殿バルトークホールで、チックコリア・アコースティック・バンドの演奏会が開かれた。聴衆は1500人程である（表1の29、写真18）。休憩前の拍手は手拍子になりかけるが、演奏者が制止して休憩に入る。終演後は、演奏者が舞台袖に下がるときに HCP が生じる。カーテンコールに応じて舞台袖から舞台に出ると2回目の HCP が生じそのまま循環する。3回目の HCP における 1/2 速打直しのテンポに乗って、演奏者はアンコール演奏を始める。アンコール演奏の途中で、演奏者は声と身振りで聴衆にレスポンスのアクションを要求する。表1からは読み取れないが、アンコール終了後の手拍子は、ベースの刻みに合わせて倍速テンポで打たれる。演奏者は片耳に手を当てこの倍速テ



写真 18. 芸術宮殿バルトークホール

ンポの手拍子を聴いていたが、この手拍子にリズムがあると認識したらしく、再びピアノに向かい聴衆の手拍子に合わせて演奏を始め、コール・アンド・レスポンスを聴衆と取り交わしてから舞台を締める²¹⁾。その後、聴衆は総立ちとなるがHCPは生じない²²⁾。

なお、この演奏会で観察されたHCPは、ジャズの演奏会においてHCPが一般的に生じることの根拠にはならない。本公演は、今年78歳になるチック・コリア最後のブダペストの公演である。HCPは、演奏に対する純粋な称賛もあるだろうが、遥々当地を訪れた演奏者に対する歓待としても打たれていたと考えられる。

ポピュラー音楽でも等間隔ビートが明確でないジャンル、民族色が強いジャンルでは、明確なHCPが生じる。4月16日にデブレツェンのケルチエイセンター大ホールで、7人のポップフォーク歌手によるタマーシュ・チェ・追悼コンサートが開かれた。聴衆は500～550人程である(表1の30)。全20曲中の4曲にHCPが生じる。まず、男性歌手が1曲歌い終えて口笛を吹いたときにHCPが生じる。次に、聴衆とともに着席しているプロデューサーが舞台上の歌手に促されて立ち上り聴衆に会釈するときにHCPが生じる。これらは演奏が進んでいく中での予期しない出来事に対するHCPである²³⁾。その後、プログラムの曲目がすべて歌い終わるとHCPが生じる。このHCPは明確であり演唱後すぐに生じている。このとき最前列の男性が頭上に手をあげて手拍子に誘導しようとするが、誘導できずに終わる。続くアンコール後のHCPには循環が4回生じる。

もちろん閑散としすぎてもHCPは生じない。6月30日ブダペストの芸術宮殿前の広場での6時間に及ぶポピュラー音楽の屋外演奏会では、ハンガリーのみならず近隣諸国のバンドが出演した。聴衆は平均して80人程である。会場は出入りが自由であるが、椅子席が用意されておらず、聴衆は座りやすいところに腰掛けて聴く。聴衆全員が一体となって演奏に耳を傾ける状況が作られず、HCPは生じない。但し、周囲の聴衆の拍手と無関係に手拍子を加速している聴衆が、1曲の演奏につき1～2人存在する。

5.2. 純粋な称賛が憚られるとき

クラシック音楽の演奏会であっても純粋な称賛が憚られる場合がある。9月15日にブダペストのリスト博物館ホールで開かれたピアノの発表会では、手拍子は生じる



写真 19. リスト音楽院大ホール

がHCPには至らない。ベートーヴェンを巧く弾いた女性への手拍子は刻々と力強くなっていったが、加速は生じない。

しかし、音楽コンクールではHCPが生じる事例がある。9月16日にブダペストのリスト音楽院大ホールで、エヴァ・マルトン歌唱コンクール本選演奏会が催された。伴奏オーケストラはハンガリー国立歌劇場管弦楽団で、聴衆は1000人程である(表1の31、写真19)。歌手が1曲歌い終わると拍手と歓声が生じ、歌手は会釈してそのまま舞台袖に下がる。このときにカーテンコールの手拍子が生じるが、コンクールの本選であるため司会者はそれを制止する。優勝者であるメキシコ人男性歌手の歌唱のみに、カーテンコールの手拍子に続いてHCPが生じた。その後、審査結果の発表があり、入賞者が舞台に登場し拍手で称賛されるがHCPは生じない。HCPが生じるのは、入賞を逃した歌手が舞台に勢ぞろいしたときである。このとき手拍子はすぐにHCPに転換する。入賞者への称賛よりも、入賞を逃した歌手へのねぎらいとしてHCPは打たれている。その後、このねぎらいのHCPがオーケストラと指揮者に向けて打たれる。

エンターテインメント性を持たない教会のオルガンコンサートではHCPは生じるであろうか。6月28日のブダペストの市内教区教会でのオルガンコンサートでは、プログラム最後の曲に2～3人の拍手が入っただけで終わる。聴衆は25人程である。7月2日ブダペストの聖イシュトヴァン大聖堂でのオルガンとソプラノのコンサート、7月7日マーチャーシュ教会での声楽とオルガン付き室内楽コンサートでは、拍手のみで、手拍子すら生じない。ともに聴衆は80人程で、外国人観光客の姿も見える。

では、同じくエンターテインメント性を持たない実験的な音楽の演奏会では、HCPは生じるであろうか。9月15日にブダペストのパラティン・ホールで開かれた現代

音楽の演奏会は、舞台上に指揮者 1 人と弦楽器奏者 15 人がおり、客席には聴衆に加えて作曲者がミキサーとパソコンを前にして着席している。聴衆は 15 人程であるが、聴衆の中に作曲者がいるため、純粋な聴衆は 10 人程である。1 曲の演奏が終わるごとに、まず、指揮者が聴衆の中の作曲者に向けて速めの拍手を送る。続いて聴衆による拍手が生じるが、手拍子にならず、HCP はその徴候すら現れない。拍手も弱めである。実験的音楽では HCP は生じにくいようである。

5.3. 子供の聴衆

HCP は、ハンガリーの子供が成長して大人になるまでのどこかの段階で学習されていると考えられるが、子供はいくつごろから HCP の打ち方を身につけるのであろうか。この問題を探るため、子供のための演奏会と劇を調査した。

6 月 27 日ブダペストの外れクーバーナ・キシュペシュトで催された子供のための人形劇では、観客は小学校低学年以下とその父母が 150 人程である。公演終了後に中年女性がホールの左横に立ち、身振りで子供に手拍子を促す。拍手は手拍子になるが HCP は生じない。7 月 1 日ブダペストのヴァロスマイヨール公園の屋内ステージで催された子供のための劇は、観客は小学校低学年以下とその父母である。拍手は手拍子になるが HCP は生じない。終演後の手拍子が止むまで、等間隔ビートの音楽が続いたため、加速が生じる余地はない。9 月 11 日ブダペストのカラーカ・キチクネクでの幼児のための演奏会では、聴衆は幼児 5 人と父母 5 人である。ベース奏者が自ら手拍子を取り聴衆にも手拍子を促すが、聴衆の手拍子に加速は生じない。4 月 27 日トゥルグ・ムレシュの文化宮殿での、同地の交響楽団と解説者による子どものためのレクチャコンサートでは、聴衆は小学校低学年以下が 200 人程と父母が 30 人程であり、演奏曲目は、ヴィヴァルディの《トランペット協奏曲》及び《2 台のチェロのための協奏曲》である。会場の後方で大人の男性が、手拍子→1/2 速打直し→加速を身振りと音で示し、HCP に誘導しようと試みるが、子供はばらけた拍手のみを打つ。子供にはこの HCP が聞こえたはずだが、手拍子が生じる直前に拍手は終わってしまう。以上の調査結果から、小学校低学年以下の子供は HCP を打たないことがわかる²⁴⁾。

それでは、中高校生はどうであろうか。4 月 27 日トゥルグ・ムレシュの高校が主催するダンスパーティでは、

ディスコ風の音楽が終始演奏されていたが、演奏終了後に、2~3 人の高校生が、手拍子→1/2 速打直し→加速を身振りとともに表現していた。

最後に子供が多いミュージカルの事例をあげておく。9 月 15 日にブダペストの RaM コロッセウムで、子供向けミュージカル『シンデレラ』の公演が行われた(表 1 の 32)。小学校低学年以下の子供とその父母が 400~450 人程で、半数以上が子供である。終演後に典型的な HCP が 1 回のみ生じるが、それは大人の観客が先導している。筆者の前右側の中年夫人は一人で HCP を打つ。子供達はそれを黙って見ているが、どう拍手すればよいのかわからず、躊躇して叩きかね、拍手をやめてしまうか、それぞれの拍手を続けている。但し、小学校低学年に見える女の子が一人だけ周囲の大人に合わせて HCP を試みていた。このことから学習した子供は HCP を打つことがわかる。続いて音楽が再開し、出演俳優が順に登場し会釈すると、手拍子も滞りがちになる。最後に出演者全員が横一列になると、手拍子は揃うが、HCP は生じない。

5.4. HCP を生じにくくする条件

HCP を生じにくくする条件について整理しておく。

- ・屋外でしかも演奏会場が広すぎると、遠方の手拍子が聞こえず生じにくい。
- ・等間隔ビートが大音量で会場に鳴り響いていると、手拍子が聴きとりにくく生じにくい。
- ・集中して音楽を聴く状況でない演奏会では生じにくい。
- ・ポピュラー音楽でもハンガリーの民族色が強い演奏会は生じる。
- ・楽器の発表会やコンクールなど純粋な称賛が憚られる演奏会では生じにくい。
- ・教会のオルガンや実験的音楽の演奏会のように、規格化されたエンターテインメント性をもたない演奏会では生じにくい。
- ・小学校低学年の子供は HCP を打たない。

6. おわりに

本稿は、ハンガリー及びルーマニアにみられる加速する手拍子 HCP について、コンサートホールや劇場での調査をもとに検討した。HCP は、ハンガリー及びルーマニアの一部の地域のみの手の打ち方であり、ハンガリーの人々が、演奏会や演劇公演において、自らのアイデンティティを保とうとするための、様式化された称賛行為で

ある。しかし、HCP は、これを打っているハンガリー人にすら正しく認識されておらず、ハンガリー語及び英語を用いた関連論文はないといつてよい。HCP はハンガリー人のアイデンティティーを強める打ち方ではあっても、彼らによって自覚的に対象化されにくい現象であるといえる。筆者は、古今及び東西の拍手に関する文献を調べているが、HCP の成り立ちについてはまだ文献資料が見つかっていない。以下、本稿の検討を整理してみる。

まず、HCP はどんな公演でも打たれる手打ではない。クラシック音楽の演奏会に加え、演劇、ミュージカル、ダンスなどエンターテインメント性が強い公演では HCP は生じやすいが、教会や実験的音楽の演奏会、発表会やコンクール、子供向けのコンサートでは生じにくい。大音量による等間隔ビートの音楽も HCP を妨げる。HCP の検討は、エンターテインメントというものの認識に再考を促すとともに、その規格化や享受のあり方について考えさせるものである。

では、HCP は何のために打たれているのであろうか。儀礼的に打たれる HCP もあるが、純粋な称賛の HCP が殆どである。演奏家へのねぎらいを込めて打たれる HCP も多い。重要であるのは、HCP が通常の拍手よりも強いメッセージ性と表現力を持ち、聴衆と舞台のみならず聴衆と聴衆の多様なコミュニケーションを作り出している点である。悠然と循環しているようにも聞こえる HCP の打ち方の変わり目は、カーテンコールや会釈のタイミングと無関係であるときもあるが、何らかの対応がある事例が多い。人気俳優が会釈したり、花束を受け取るタイミングが、HCP の循環を速めたり、その変わり目と重なる事例もみられる。他方、HCP は、手拍子団をさまざまなかたちで介在させている。HCP が聴衆全体の間合いで作られる事例があるが、手拍子団がそれを誘導する事例もある。手拍子団が存在しても、他の手拍子団とタイミングが合わない事例や、大人数の手拍子に消されてしまう事例がある。分裂したままの HCP や、掛け合いの様相を呈する HCP もある。聴衆は、こうした手拍子団の存在と位置、相互関係を聴きとりながら、打ち方を判断していると考えられる。

HCP の循環の中で、打ち方の判断が難しい段階は、1/2 速打直しであろう。本稿では、手打の間隔を広げるときに、タイミングの判断に逡巡が生じる事例を検討した。1/2 速打直しは、聴衆が、なりふりかまわず手を打つのではなく、次の瞬間にどう打つかを、他の聴衆の意図を

推測したうえで判断する余地を残した打ち方である。今現在の手拍子を維持するのか、どの時点で手拍子団の誘導に応じるのか、聴衆は、次の段階に整然と移行できるように、絶えずタイミングを計ることが求められる。1/2 速打直しは、手を打っている自己と他の聴衆とを第三者の目で認識している段階であるといえることができる。

HCP にみるこれらの特徴と振る舞いは、加速のない通常の拍手や手拍子のあり方にも再考を促すことになる。すなわち、今日の演奏会や演劇公演において、一様の音響現象に聞こえる拍手や手拍子は、それを特定の方向に導こうとする人々のあいだの、どのようなせめぎ合いの中で生起し推移しているのか。HCP を検討することは、称賛する拍手や手拍子の消長の中に介在する暗黙のコミュニケーションに目を向けさせる²⁵⁾。

筆者は、加速する手拍子が、現在よりも打たれていた時代が、過去にあったかもしれないと考えている。本稿では取り上げていないが、ハンガリーやルーマニア以外の手拍子にも、加速への徴候がみられる事例がある。それらに加速が生じなかったのは、殆どの場合、多数派の手拍子によって聞こえにくくされるなど、拍手者一人一人の意図が聴き取られる環境が用意されていなかったからであると推測される。しかし、条件が多少変われば、それらの手拍子に加速が生じていたかもしれない。文献にみられる過去の手打の記述のうちいくばくかが、加速する手拍子であったとしても不思議はない。

本稿では、録音と調査記録にもとづいて執筆したが、録音データは音声共有サイトなどでの公開も検討している。今後は、動画を収録したうえ HCP の循環と舞台上の局面との対応づけを再検討すること、ハンガリーの放送局に保存されている初期のライブ録音の検討を行うことが課題である。

謝辞

トゥルグ・ムレシュ交響楽団の常任指揮者を務め、九州大学芸術工学部フィルハーモニー管弦楽団と縁が深い尾崎晋也氏には、ルーマニアの調査に先立つ情報を提供いただいた。ハンガリー音楽の事情に詳しい東京大学の岡本佳子氏には、ハンガリーの調査に先立ち助言をいただいた。

注

- 1) 観客の称賛として、拍手より手拍子が多く打たれる地域やジャンルはある。例えば、ロシアのボリショイ劇場やマリインスキー劇場のオペラやバレエの公演では、終演後は、拍手から手拍子になりそのまま終わることが多い。
- 2) ゾルタン・ネダは、拍手と手拍子の消長を同期現象として認識し独自の確率振動子モデルから説明しようとする。Z. Neda, et al. “Physics of rhythmic applause” Phys. Rev. E., The American Physical Society, Vol. 61 (6), pp. 6987-6992, 2000. しかし、拍手と手拍子は殆んどが意図的に打ち分けられているものであり、それらを同期現象として説明することは妥当ではない。田中憲人・矢向正人(2016)「クラシック音楽の演奏会における拍手と手拍子の交互的振る舞いに関するモデルの構築」『日本音響学会秋期研究発表会講演論文集』1-8-6.
- 3) 例えば、久留米市の山田俊之は、ボディパーカッションの実践の中で、手拍子から拍手を導く指導をしている。手と手が交差しているときに1回手拍子を打つ。交差する間隔を短くして、テンポを速めていくと、会場全員の手拍子のテンポが速くなり、最後は拍手する状態になる。最後に1回だけバチンと音を出して終わる。こうして拍手と手拍子を連続的に認識させるとともに、拍手の細かい刻みもしっかり意識できるように指導する。山田俊之(2010)『ボディパーカッション入門』音楽之友社, 49.
- 4) 例えば、歌舞伎の柁やツケ打、大相撲の拍子木などでも聴くことができる。
- 5) 大道芸におけるこの加速現象を調べるために、筆者は2018年8月にエディンバラのフリンジ・フェスティバルにおける路上の大道芸を調査した。フィールド競技や大道芸にみられる手拍子の加速現象については稿を改めたいと考えている。
- 6) 手拍子の加速と間違えやすい現象に、手拍子があるまま終わらず、手拍子がばらけた結果として、拍手になる現象がある。野外を使ったフェスティバルでは、観客に遠方の手拍子が聞こえず、手拍子の中に崩れとしての拍手が聞こえてくる。ロック・フェスティバルなどでよく聴かれるが、ベルリンのヴァルトビューネ・コンサートでも毎年のように生じる。本稿はこの現象を対象としていない。
- 7) <https://www.youtube.com/watch?v=JISfEmgRo0> (2018年12月31日取得)。筆者が初めて聴いたハンガリーにおけるHCPであり、岡本佳子氏に教えていただいた。
- 8) 以下に述べるどの例でも、手拍子2(強拍+弱拍)と手拍子3(強拍のみ1/2速)は、別々の段階に聞こえている。但し、筆者が、この変わり目における聴衆の手の打ち方を、周囲を見渡して観察したところ、強拍と弱拍を一人で打っている観客も、多少は存在するように見受けられた。
- 9) <https://www.youtube.com/watch?v=YwUjIBh5mY0> (2018年12月31日取得)。
- 10) <https://www.youtube.com/watch?v=0pYrCTuA2N0> (2018年12月31日取得)。
- 11) <https://www.youtube.com/watch?v=Wrwqm0c-0Vo> (2018年12月31日取得)。
- 12) トリアノン条約はマジャール人が多く住む町や村への地理的配慮などは皆無で、多くのマジャール人が新しく定められた国境の外側に取り残されてしまった。特に現在のトランシルヴァニア地方に残されたマジャール人は145万人程と言われている。六鹿茂夫編(2007)『ルーマニアを知るための60章』明石書店, 303.
- 13) 表1を説明しておく。手拍子形成時点は、演奏後の拍手が手拍子に移行する時点である。初期区間平均テンポは、手拍子形成時点から強弱差形成時点までの平均テンポである。強弱形成時点は、強拍と弱拍が生じる時点である。強弱形成遅れは、初期区間終了時点と強弱形成時点との間隔である。1/2速形成時点は、弱拍が打たれず1/2速となる時点である。加速区間は、1/2速形成時点から(Eがあれば手拍子形成時点から)初期手拍子に回帰するまでの加速区間である。始点と終点におけるBPMを括弧で示した。1/2速加速区間散けは、1/2速形成時点及び加速区間における散(ばら)けの有無である。規則性消滅時点は、手拍子の規則性が崩れる時点である。番号列のAは共存する別のHCPであることを示す。
- 14) 本稿では、手拍子を生じさせる集団を手拍子団と呼ぶ。
- 15) 表1をもとにデータを整理しておく。手拍子1のテンポ(初期区間平均テンポ)の全データ平均はBPM162、手拍子3のテンポ(1/2速形成時点テンポ)の全データ平均はBPM92、手拍子4の終了テンポ(加速区間終了時テンポ)の全データ平均はBPM149、手拍子4の平均加速時間は11.3秒である。また、手拍子3における直前のテンポからの変化率(1/2速形成時点テンポ/初期区間平均テンポ、及び1/2速形成時点テンポ/直前の加速区間終了時テンポ)の全データ平均は0.59であり、実際には1/2速よりも速く打たれている。
- 16) 以下の本文中のN曲目は、演奏された曲順ではなく、HCPが生じた演奏の曲順を示す。
- 17) なお、横一線の会釈は、少し間をおいて2回会釈する。間をおいた2回の会釈により、HCPと呼応した無理のない会釈になる。
- 18) HCPが生じない演劇の例も挙げておこう。4月27日夜にトゥルグ・ムレシュの国立劇場の3階小劇場で上演されたイヨネスコ劇では、終演後にHCPは生じずに手拍子の続いた。HCPが生じない理由は、上演された劇がハンガリーの演劇でなくルーマニアの演劇であるからと考えられる。
- 19) もちろん、これらの技法はハンガリー舞踊だけの特徴ではない。フラメンコの舞踊でもみられるし、跳ね上げた足を打つ典型的な動作はむしろ南アフリカの舞踊でみられる。
- 20) ハンガリー・ダンスであっても、聴衆にハンガリー人が少ない場合は生じない。6月28日ブダペストのドゥナ・パロタ劇場でのハンガリー音楽と舞踊のショーでは、聴衆はハンガリー人10人程と外国人30人程であり、終演後には歓声が多く掛かる。劇場後方のハンガリー人が、強い手拍子を打つと、前方の外国人もこの手拍子に応え、会場全体が手拍子となるが、加速は生じない。
- 21) 耳に手を当てて聴いていたのは、聴衆の一人一人が倍速で打っているのか、表打と裏打の手拍子が重なり倍速テンポのように聞こえるのかを見極めるためである。
- 22) HCPとスタンディング・オベーションの違いを述べておく。まず、HCPは打ち始めた後にいつでもやめられるが、スタンディング・オベーションは1回立ち上がった後、そのままずっと手を叩き続ける。通常は座ることもないし、打ち方を変化させることも少ない。また、スタンディング・オベーションは、一人だけ立ち上がった後もよく目立つが、HCPは、大人数による同時の手拍子であることが、循環の前提となる。
- 23) プログラムの前半では、歌手は演唱し終えたとすぐに舞台袖に下がる傾向がみられた。
- 24) HCPに子供が関わらないのではない。4月15日デブレツェンのケルチェイセンターの一階で午後に行われたアマチュアのフォーク・バンドの演奏会では、子供が舞台上に登場したとき、手拍子が少し加速する。子供の演奏を、大人が手拍子の加速で称賛することはある。
- 25) 2)を参照。

表 1-1 収録した HCP のデータ

No.	収録日	都市	場所	出演者またはジャンル	内容	聴衆の数	手拍子形成 時点	初期区間 平均テン ポ(bpm)	強弱形成遅れ	強弱形成 時点	1/2速 形成時点	加速区間(bpm)	1/2速 加速区 間数値	規則性	終了 時点
1	2018/4/17	デブレツェン	ケルチエイセンター	コダーイ・フィル	ベートーヴェン《ピアノ協奏曲1番》	500人程度	0:26(0:02)	180	なし	0:30	0:32	0:32(92)-0:46(146)	なし		
									なし	1:00	1:02	1:02(80)-1:14(141)	なし		
									なし	1:17	1:18	1:18(76)-1:30(140)	なし		
									なし	1:36	1:38	1:38(85)-1:48(135)	なし		
									なし	2:08	2:10		あり	なし	2:16
					アンコール演奏		0:28(0:12)	136	00:38-00:41	0:41	0:42	E0:28(122)-0:50(136)	なし		0:50
					ストラヴィンスキー《ペトルーシュカ》		0:42	153	なし	1:42	1:43	1:43(85)-1:58(148)	なし		
									なし	2:03	2:05	2:05(82)-2:18(152)	なし		
									なし	2:26	2:28	2:28(89)-2:41(142)	なし		
									なし	2:55	2:57	2:57(77)-3:13(136)	なし	なし	3:13
					ストラヴィンスキー《花火》		0:24	147	00:41-00:43	0:43	0:46	E0:24(129)-0:46(157)	あり		
									01:02-01:03	1:03	1:04	1:04(99)-1:18(151)	なし		
									01:26-01:27	1:27	1:28	1:28(74)-1:47(152)	なし		
									なし	1:52	1:53	1:53(75)-2:05(120)	なし	なし	2:05
2	2018/4/19	オラデア	フィルハーモニー	オラデア・フィル	ベートーヴェン《レオノーレ3番》	250-300人	0:17(0:10)	178	なし	0:34	0:37	0:37(98)-0:48(188)	あり	なし	1:00
					ベートーヴェン《ピアノ協奏曲5番》		0:11(0:06)	183	なし	0:26	0:30	0:30(96)-0:47(185)	なし		
									なし	0:55	0:56	0:56(91)-1:08(167)	なし		
									なし	1:17	1:18	1:18(92)-1:34(162)	なし		
									なし	1:54	1:57	1:57(86)-2:15(162)	なし	なし	2:21
					アンコール演奏		0:05(0:03)	195	なし	0:18	0:20	0:20(86)-0:32(159)	あり		
									なし	0:39	0:41	0:41(90)-0:53(166)	あり	1:02	1:05
					ベートーヴェン《交響曲2番》		0:14(0:08)	168	なし	0:26	0:31	0:31(94)-0:52(180)	あり		
									なし	0:58	1:00	1:00(86)-1:12(160)	あり		
									なし	1:45	1:47	1:47(80)-2:02(165)	あり		
									なし	2:19	2:22	2:22(83)-2:37(154)	あり		
									なし	2:44	2:47	2:47(79)-3:01(122)	あり	3:11	3:14
3	2018/4/26	TGMレシュ	文化宮殿大ホール	TGMレシュのオケ	テレマン《トランペット協奏曲》	300人以下	0:59(0:03)	110	01:12-01:14	1:14	1:17	E0:59(85)-1:25(161)	あり		
									なし	1:30	1:32	1:32(87)-1:48(146)	あり		1:48
					ガーシュウィン《ピアノ協奏曲1番》		0:18(0:11)	161	なし	0:35	0:38	0:38(101)-0:49(150)	なし		
									00:48-00:50	0:50	0:52	00:52(111)-01:10(151)	あり		
									01:13-01:15	1:15	1:16	01:16(94)-01:30(142)	あり		
A									01:09-01:15						
									なし	1:31	1:34	01:34(78)-01:53(143)	なし		
									01:53-01:55	1:55	1:56	01:56(84)-02:12(150)	なし	2:12	2:19
					ラフマニノフ《交響曲1番》		0:14(1:38)	106	00:20-00:23	0:23	0:27	0:27(98)-0:35(150)	あり		
									00:40-00:42	0:42	0:43	0:43(90)-0:49(127)	なし		
									00:56-00:57	0:57	1:02	1:02(84)-1:10(180)	あり		
									なし	1:20	1:21	1:21(97)-1:32(144)	なし		
									なし	1:36	1:39	1:39(84)-1:45(134)	なし		
									01:50-01:53	1:53	1:55	1:55(76)-2:08(150)	なし		
									なし	2:11	2:14	2:14(92)-2:25(169)	なし		
									なし	2:25	2:27	2:27(99)-2:37(133)	なし		
									なし	2:41	2:44	2:44(82)-2:53(159)	あり	2:53	3:04
4	2018/4/5	ナボカ	アカデミックCH	トランシルヴァニアPh	ネグレア《レクイエム》	100人程度	1:11	176	なし	1:56	1:59	1:59(91)-2:06(100)	あり	2:13	2:59
5	2018/4/12	サツ・マール	フィルハーモニー		ハイドン《交響曲97番》	80-100人	0:09(2:08)	163	1:03-1:06	1:06	1:07	1:07(81)-1:17(105)	なし	1:33	1:34
6	2018/6/30	ブダベスト	バルトークH	ハンガリー国立フィル	オペレッタ・ガラ	1600人程度	1:34(3:07)	161	なし	1:48	1:50	1:50(77)-2:00(142)	あり	なし	2:33
					アンコール演奏		1:01(1:07)	146	なし	1:29	1:31	E1:01(121)-1:45(126)	なし	2:58	3:13
7	2018/4/15	デブレツェン	ケルチエイセンター	大学オケのチェロ7人	ドビュッシー《子供の寝分6番》	100人以上	0:10	158	0:23	0:24	E0:10(104)-0:27(118)	なし	0:31	0:31:09	
					ゴードン＝ラヴェル		0:07(0:07)	180	なし	0:08	0:12	0:12(110)-0:28(168)	なし		
									なし	0:28	0:28	0:28(108)-0:41(150)	あり		
									00:48-00:49	0:49	0:51	0:51(88)-1:04(155)	あり	1:06	1:11
8	2018/4/24	TGMレシュ	文化宮殿小ホール	弦楽及びピアノ奏者5人	シューベルト《舞》	80-90人	0:25(1:03)	105	なし	1:21	1:24	01:24(72)-1:41(126)	なし		
9	2018/4/25	TGMレシュ	文化宮殿小ホール	弦楽及びピアノ奏者5人 男声アカベラ12人	ルーマニアの歌曲1/3 ルーマニアの歌曲2/3	120-140人	0:01(0:25)	187	なし	0:13	0:14	0:15(120)-0:23(188)	なし		2:00
							0:15	178	なし	0:26	0:29	E0:15(141)-0:42(182)	なし		
									なし	0:42	0:44	0:44(95)-0:54(151)	あり	0:54	0:57
					ルーマニアの歌曲3/3		0:14(0:20)	139	なし	0:38	0:41	E0:14(92)-1:00(178)	あり		
									なし	1:00	1:02	1:02(95)-1:20(160)	なし	1:24	1:26
					司会者先導のコール		0:11	143	なし	0:30	0:34	E0:11(126)-0:47(185)	なし		
									00:46-00:57	0:57	0:59	0:59(101)-1:05(180)	あり		
									01:08-01:10	1:10	1:12	1:12(90)-1:18(145)	なし		1:20
					オルフ《カルミナ・ブрана》から		0:14	94	なし	0:17	0:19	0:19(86)-0:32(187)	なし	0:32	0:50
10	2018/9/14	ブダベスト	バラタイン・ホール	チェロとピアノのデュオ	スガンパーティ《ナポリ風セレナータ》	20人	0:16	155	なし	0:16	0:26	0:26(90)-0:38(134)	あり	なし	0:46
					フランク《ソナタ》		0:16	115	なし	0:53	0:57	E0:16(89)-1:09(149)	なし	1:17	1:20
11	2018/7/2	ブダベスト	ヴァイダフニャド城	スズロー・フィル	休憩前アンコール演奏	300人程度	0:26	172	近い音が大きい	0:37	0:46	0:46(142)-0:54(182)	あり	0:52	0:56
					チャイコフスキー《交響曲4番》		0:42(0:07)	191	なし	0:42	0:47	0:47(110)-1:00(157)	あり		
									なし	1:11	1:15	1:15(123)-1:43(147)	あり		4:22
12	2018/7/5	ブダベスト	ヴァイダフニャド城	マーズ管	ヘリーニ《夢遊病の女》から	300人程度	0:31(0:02)	不明	遠い拍手音は小	1:05	1:11	1:11(118)-1:17(118)	あり	なし	1:26
					アンコール演奏		0:40(0:07)	不明	なし	0:40	0:42	0:42(95)-0:49(158)	?		0:57
					ドヴォルジャーク《交響曲9番》		2:07(0:30)	172	不明-02:22	2:22	2:24	2:24(88)-2:36(143)	あり		
									なし	2:52	2:54	2:54(89)-2:59(143)	なし	なし	3:41
13	2018/7/6	ブダベスト	ELTE	ブダベスト協奏管	ヴィヴァルディ《バスーン協奏曲》	200人程度	0:25	164	なし	0:56	0:59	0:59(98)-1:09(151)	なし	なし	1:20
					モーツァルト《協奏交響曲》		0:43(0:03)	159	なし	0:44	0:51	0:51(79)-1:04(150)	なし		
									なし	1:22	1:24	1:24(83)-1:37(143)	なし		
									なし	1:43	1:45	1:45(84)-2:00(136)	あり	なし	2:04
14	2018/9/18	ブダベスト	バルトーク・ホール	オルフェオ管弦楽団	ジェルヴェ《ヒュベルムネストラ》	900-1000人	0:58	137	なし	1:16	1:20	E0:58(78)-1:35(137)	あり		
									なし	1:51	1:53	1:53(81)-2:03(126)	あり		
									なし	2:12	2:14	2:14(75)-2:22(98)	あり	2:22	
							3:30	147	なし	4:12	4:14	4:14(83)-4:28(128)	なし		
									なし	4:46	4:49	4:49(79)-5:09(135)	あり		
									なし	5:15	5:17	5:17(74)-5:28(110)	あり		
									なし	6:18	6:23	6:23(71)-6:34(119)	あり		
									なし	6:57	7:00	07:00(77)-7:12(115)	あり		7:19
15	2018/6/25	ブダベスト	マダーチ劇場	コメディ劇	『恋におちたシェイクスピア』1/2 『恋におちたシェイクスピア』2/2	350人以上	0:09	188	なし	0:22	0:23	0:23(104)-0:26(136)	なし	なし	0:46
							0:10(3:20)	160	なし	0:25	0:28	0:28(88)-0:38(163)	なし		
									なし	0:55	0:57	0:57(86)-1:14(152)	なし		
									なし	1:25	1:27	1:27(77)-1:54(154)	なし		
									なし	1:56	1:58	1:58(88)-2:06(125)	なし		
									なし	2:28	2:29	2:29(87)-2:40(142)	なし		
									なし	2:57	2:58	2:58(86)-3:11(127)	なし	3:19	3:29
16	2018/6/26	ブダベスト	ヤーテークシーン劇場	ミュージカル・コメディ	『グロリアス』	200人以下	0:05	184	なし	0:24	0:26	0:26(95)-0:34(160)	なし		
									なし	0:41	0:42	0:42(88)-0:52(152)	なし		
									なし	1:05	1:06	1:06(90)-1:17(160)	なし		
									なし	1:22	1:24	1:24(87)-1:31(153)	なし		
									なし	1:40	1:42	1:42(88)-1:50(166)	なし		
									なし	1:56	1:58	1:58(86)-2:05(157)	なし		
									なし	2:10	2:15	2:15(85)-2:23(155)	なし		
									なし	2:30	2:32	2:32(85)-2:41(157)	なし		
									なし	2:49	2:50	2:50(93)-2:56(132)	なし		3:01
17	2018/9/17	ブダベスト	スケーネー劇場	コメディ劇	『ドン・キホーテ』	120人程度	0:10	170	00:27-00:29	0:29	0:30	E0:10(161)-0:37(168)	なし		
									なし	0:42	0:43	0:43(99)-0:53(176)	なし		
									なし	0:53	0:56	0:56(104)-1:04(153)	なし		
									なし	1:06	1:08	1:08(92)-1:17(166			

表 1-2 収録した HCP のデータ

No.	収録日	都市	場所	出演者またはジャンル	内容	聴衆の数	手拍子形成 時点	初期区間 平均テン ポ(bpm)	強弱形成遅れ	強弱形成 時点	1/2速 形成時点	加速区間(bpm)	1/2速 加速区 間数値	規則性	終了 時点
18	2018/9/16	ブダペスト	ヴィーク劇場		『城の遊戯』	300-350人	0:39	175	なし	0:57	0:59	0:59(112)-1:08(178)	なし		
									なし	1:22	1:28	1:28(87)-1:42(180)	なし		
									なし	1:54	1:55	1:55(97)-2:05(161)	なし		
									なし	2:16	2:17	2:17(94)-2:30(165)	なし		
									なし	2:35	2:37	2:37(100)-2:49(159)	なし		
									なし	2:58	3:01	3:01(99)-3:08(138)	なし		
									なし	3:17	3:19	3:19(98)-3:30(148)	なし		
									なし	3:42	3:43	3:43(90)-3:54(153)	なし		
									なし	4:05	4:07	4:07(90)-4:16(154)	なし		4:26
19	2018/9/16	ブダペスト	ベシュティ劇場	コメディ劇	『ヤノス・アラニーニ』	250-300人	0:10	170	なし	0:19	0:20	0:20(125)-0:27(182)	あり		
									00:31-00:32	0:32	0:34	0:34(100)-0:44(161)	なし		
									00:51-00:54	0:54	0:56	0:56(94)-1:04(159)	なし		
									01:13-01:15	1:15	1:17	1:17(110)-1:20(164)	なし		
									なし	1:26	1:29	1:29(95)-1:35(156)	なし		
									なし	1:40	1:43	1:43(93)-1:55(173)	なし		
									なし	2:00	2:01	2:01(93)-2:07(145)	なし		
									なし	2:16	2:18	2:18(87)-2:27(153)	なし		
									なし	2:37	2:42	2:42(96)-2:48(159)	なし		
									なし	2:54	2:56	2:56(94)-3:05(162)	なし		
									なし	3:12	3:13	3:13(108)-3:19(154)	なし		
									なし	3:26	3:27	3:27(95)-3:35(167)	なし		
									なし	3:38	3:39	3:39(100)-3:47(157)	なし		
									なし	3:54	3:56	3:56(99)-4:01(159)	なし		
									04:09-04:11	4:11	4:12	4:12(110)-4:20(165)	なし		
									なし	4:23	4:25	4:25(107)-4:32(166)	なし		4:37
20	2018/7/1	ブダペスト	マダチ劇場	シリアス劇	『暗い日曜日』	350人以上	0:14	162	なし	0:33	0:34	0:34(95)-0:41(150)	なし		
									なし	0:51	0:53	0:53(91)-1:02(162)	なし		
									なし	1:16	1:18	1:18(93)-1:28(163)	なし		
									なし	1:46	1:49	1:49(99)-2:04(166)	なし		
									なし	2:10	2:11	2:11(86)-2:17(125)	なし		
									なし	2:35	2:36	2:36(84)-2:50(149)	なし	2:50	2:54
21	2018/6/26	ブダペスト	エルケル劇場	ミュージカル	『ビリー・エリオット』 1/2 『ビリー・エリオット』 2/2	200人程度	0:01 0:12(3:00)	183 168	なし	0:14	0:15	E0:01(162)-0:17(118)	なし	0:20	0:35
									なし	0:22	0:27	0:27(90)-0:51(162)	あり		
									なし	0:52	0:53	0:53(89)-1:03(131)	なし		
									なし	1:29	1:32	1:32(83)-1:49(136)	なし		
									なし	3:02	3:04	3:04(90)-3:30(144)	なし		
									なし	4:04	4:06	4:06(87)-4:17(136)	なし		4:18
22	2018/7/7	ブダペスト	エルケル劇場	ミュージカル	『ビリー・エリオット』 1/2 『ビリー・エリオット』 2/2	200人程度	0:24 0:44(2:00)	175 156	なし	0:35	0:41	0:41(102)-0:53(150)	あり	なし	0:55
									なし	1:03	1:06	E0:44(136)-1:20(140)	なし		
									なし	2:27	2:30	2:30(88)-2:39(107)	なし	2:38	
									なし	3:14	3:17	3:17(85)-3:34(122)	なし		
									なし	4:10	4:14	4:14(78)-4:20(97)	なし	4:20	4:28
23	2018/7/8	ブダペスト	エルケル劇場	ミュージカル	『ビリー・エリオット』 1/2 『ビリー・エリオット』 2/2	200人程度	0:18(0:07) 0:28(3:00)	176 159	なし	0:32	0:33	0:33(101)-0:45(154)	なし	なし	0:59
									なし	0:36	0:38	0:38(88)-0:50(163)	なし		
									なし	1:04	1:06	1:06(92)-1:17(133)	なし		
									なし	1:53	1:55	1:55(81)-2:11(121)	なし	2:12	
							2:17	156	なし	3:05	3:07	3:07(87)-3:16(129)	なし		
									なし	3:51	3:53	3:53(79)-4:05(120)	なし		
									なし	4:39	4:40		なし	4:45	4:50
24	2018/7/7	ブダペスト	マジヤール劇場	ミュージカル	『ヴァンパイア』 1/2	800人以上	0:18	178	なし	0:44	0:46	0:46(99)-1:05(169)	なし		
									なし	1:23	1:24	1:24(91)-1:36(166)	なし		
									なし	1:46	1:48	1:48(93)-1:54(116)	なし	なし	1:54
25	2018/7/8	ブダペスト	マジヤール劇場	ミュージカル	『ヴァンパイア』 2/2 『ヴァンパイア』 1/2	800人以上	0:09(3:28) 0:12(0:04)	169 183	00:18-00:22	0:22	0:23	0:23(99)-0:36(145)	あり	なし	0:47
							1:12		なし	0:52	0:56	0:56(98)-1:08(153)	あり		
									なし	1:25	1:28	1:28(95)-1:34(110)	なし		
										1:52					1:56
					『ヴァンパイア』 2/2		0:0(3:35)	171	なし	0:29	0:31	0:31(93)-0:45(150)	なし	なし	0:46
26	2018/9/11	ブダペスト	オードリ・ステージ	ダンス・ミュージカル	『舞踏と詩の思考』	200人程度	0:02	164	なし	0:13	0:14	E0:02(109)-0:21(160)	なし		
									00:24-00:25	0:25	0:25	0:25(96)-0:35(175)	あり		
									なし	0:45	0:50	0:50(109)-0:58(175)	あり		
									なし	0:49	0:50				
A									01:00-01:03	1:03	1:05	1:05(100)-1:11(162)	なし		
									なし	1:16	1:17	1:17(93)-1:26(157)	なし		
									なし	1:37	1:39	1:39(85)-2:04(175)	なし		
									なし	2:04	2:05	2:05(100)-2:19(178)	なし		
									なし	2:20	2:21	2:21(110)-2:27(146)	なし		
									なし	2:31	2:33	2:33(84)-2:49(171)	なし		
									なし	2:53	2:54	2:54(100)-3:01(139)	なし		
									なし	3:06	3:07	3:07(91)-3:14(125)	なし	なし	3:14
27	2018/9/13	ブダペスト	RaMコロッセウム	モダンハンガリーダンス	藝術	400-450人	0:12(3:40) 0:15(9:07)	149 150	なし	0:45	0:47	0:47(86)-1:06(128)	なし	1:06	1:09
									なし	0:32	0:33	0:33(87)-0:44(130)	なし		
									なし	1:11	1:13	1:13(79)-1:21(207)	なし	1:21	1:22
28	2018/9/12	ブダペスト	芸術の宮殿祝祭劇場	ハンガリー国立バレエ団	《3つのグロシェン》 《トロイのゲーム》 《5つのタンゴ》	150人程度	0:10 1:20 0:45	184 164 173	なし	0:32	0:33	0:33(96)-0:42(180)	なし		1:10
									なし	1:49	1:54	1:54(95)-2:06(155)	なし	2:06	2:14
									なし	1:43	1:46	E0:45(143)-1:53(149)	あり		
29	2018/7/3	ブダペスト	バルトークホール	ジャズ	チック・コリア・アコースティック・バンド	1500人	1:09	不明	なし	2:14	2:16	2:16(95)-2:25(148)	あり		2:33
									なし	1:09	1:13	1:13(117)-1:22(147)	あり		
									なし	1:34	1:37	1:37(81)-1:55(148)	なし		
									02:04-02:10	2:10	2:11	2:11(79)-2:16(109)	あり		
30	2018/4/16	デブレツェン	ケルチャイセンター	7人のフォーク歌手	タマーシュ・チェ・道徳コンサート 1/4 タマーシュ・チェ・道徳コンサート 2/4 タマーシュ・チェ・道徳コンサート 3/4	500-550人	0:21(0:05) 0:09 0:04(0:19)	160 184 181	なし	0:30	0:32	0:32(88)-0:36(110)	なし	なし	0:37
									なし	0:21	0:22	0:22(123)-0:29(135)	なし	なし	0:38
									なし	0:43	0:45	0:45(85)-1:05(150)	なし		
									なし	1:16	1:18	1:18(89)-1:38(146)	なし	なし	1:59
							0:21(0:12)	160	なし	0:35	0:37	0:37(89)-0:53(148)	なし		
									なし	1:17	1:18	1:18(88)-1:33(150)	なし		
									なし	1:56	1:57	1:57(81)-2:13(158)	なし		
									なし	2:30	2:34	2:34(79)-2:52(133)	なし		
									なし	3:27	3:35		なし	なし	4:29
31	2018/9/16	ブダペスト	リスト音楽院大H	E・M歌謡コンクール	優勝歌手の歌謡 入賞のない歌手の登場 オケによる締めめの演奏	1000人程度	0(18) 0 0:24(50)	150	なし	0:01	0:01	0:01(106)-0:08(144)	なし		0:11
									なし	0:07	0:09	0:09(88)-0:18(120)	なし		0:21
									なし	0:24	0:24	0:24(99)-0:36(153)	なし		0:41
32	2018/9/15	ブダペスト	RaMコロッセウム	ミュージカル	『シンデレラ』	400-450人	0:09	185	なし	0:22	0:27	0:27(95)-0:37(140)	なし		1:03

鉄骨考古学によるイギリス植民地時代の建築年代特定に関する研究 ベンガル地方における鉄骨梁を使用した植民地期建築

Steel Archeology for Dating Historical Buildings in the Developing Countries of Former British Colonies

Colonial Buildings using Steel Beams in Bengal

矢野温子 ¹ YANO Atsuko	井上朝雄 ² INOUE Tomo	谷正和 ³ TANI Masakazu	田上健一 ⁴ TANOUE Kenichi	岸泰子 ⁵ KISHI Yasuko
土屋潤 ⁶ TSUCHIYA Jun	真鍋皓平 ¹ MANABE Kohei	ファイサル・モハメッド・フダ ¹ Faisal Mohammed Huda		

Abstract

The Bengal region, formerly the British colony, has been decreasing colonial historical buildings due to the subsequent rapid economic development. Unlike monumental buildings, buildings such as houses and shops did not appreciate their role in cultural history, but to understand regional culture based on the historical context from the British colonial period. One problem with these buildings is that there are no document records remaining, including drawings. The purpose of this report was to confirm the year of manufacture of steel beams used in existing British colonial buildings in Panam Nagar, Chittagong and Kolkata, while using catalogs from British steel companies, and to accumulate data on the use of the steel frame including the iron structure part sequentially.

1. はじめに

1.1. 研究の背景と目的

18世紀後半から1947年の分離独立までイギリス植民地であったベンガル地方では、経済が急速に発展する一方で、開発の波に押され植民地期建築を含む歴史的建造物が数を減らしている。記念碑的な建造物はその価値を認められ保存活用の例がみられるが、一般的な住居や店舗など、その地域を形成してきたバナキュラー建築はその価値が認められにくいといえる。しかしこれらの建造物はその地域の文化史を担い、いずれ遺産となる可能性が高い。これらの建造物の問題として、図面などを含む文書記録が残っていないということが挙げられる。実際に残っている建造物を価値付けするためには建築年が必要である。そこで、主にイギリス植民地期の建造物を対象として使用されている鉄骨から建築年代を推定する編年手法として「鉄骨考古学」*1を提案し、その確立を本研究の大きな目標としている^{1)~7)}。

イギリス植民地期に、パナムナガールは綿貿易の中枢として、チッタゴンと商業都市として、コルカタはイギリス領インド帝国の首都としてそれぞれ発展したという経緯をもち、当時貿易商人やザミンダールなどによって数多くの建築が建てられた。

本報では、バングラデシュのパナムナガール、チッタゴン、インドのコルカタそれぞれのイギリス植民地期建築における鉄骨使用のデータ蓄積並びに主に製鉄会社のカタログによる建築年代の特定を検討し、その課題を把握することを目的とする。

連絡先：井上朝雄 t-inoue@design.kyushu-u.ac.jp

1 九州大学大学院芸術工学府芸術工学専攻環境・遺産デザインコース
Environment and Heritage Design Course, Department of Design,
Graduate School of Design, Kyushu University

2 九州大学大学院芸術工学府 准教授 博士（工学）
Associate Prof., Faculty of Design, Kyushu University, Dr. Eng.

3 九州大学大学院芸術工学府 教授 Ph. D.
Professor, Faculty of Design, Kyushu University, Ph. D.

4 九州大学大学院芸術工学府 教授 博士（工学）
Professor, Faculty of Design, Kyushu University, Dr. Eng.

5 京都府立大学文学部歴史学科 准教授 博士（工学）
Associate Prof., Faculty of Letters, Kyoto Prefectural University, Dr. Eng.

6 九州大学大学院芸術工学府 講師 博士（工学）
Lecturer, Faculty of Design, Kyushu University, Dr. Eng.

1.2. 先行研究と研究意義

イギリス植民地期インドの建築史学・都市学に関する研究としては、布野修司らによる一連の研究^{8)~13)}で複数都市の地区における空間構成や住居建築の変容が明らかにされているが、住居建築については建築類型や階数などによる街区全体の分布分析が主となっており、個々の植民地期建築についてその構成部材から分析を行うものではない。また、コルカタの植民地期からの住宅について Joanne Taylor(2008)¹⁴⁾が実例を多数挙げて生活の様子や建築様式などから分析を行っているが、年代特定や鉄骨部材についてはあまり記述がみられない。

チッタゴンについては、井上ら(2016)¹⁵⁾がイギリス植民地期のバナキュラー建築の代表例を紹介しているが、鉄骨が使用されている事例は一軒にとどまっており、本稿ではさらなる鉄骨を使用した植民地期建築の事例を把握する。パナムナガルについては、Qazi Azizul Mowla

ら(2008,2009)¹⁶⁾¹⁷⁾が残存している建物の建築様式や空間構成、装飾などの記録分析が行われているが、年代特定や鉄骨部材に注目した分析は行われていない。

図面などの資料がないバナキュラー建築について、残っている建物の物的史料からその価値を見出す方法のひとつとして、天井梁などとして使用され、剥き出しで確認することができる場合がある鉄骨部材に注目する。産業革命の中心で、数多くの製鉄会社が存在していたイギリスの旧植民地の建物には、イギリス製の鉄骨部材が使用されていることがある。

1.3. 調査内容と方法

現地調査において植民地期建築の鉄骨使用状況の調査及び可能な場合は鉄骨の実測を行った後、実測した I 形鋼について、入手できている複数年分のイギリス製鉄会社の製品カタログ（表 1）と照合し年代特定を試みる。各社のカタログの刊行頻度は分かっていないが、手に入る最も古いものは Dorman Long 社の 1887 年のものとされており、これは同社が最初に出版した鋼製品のカタログである¹⁴⁾。入手済みのカタログに記載されている I 形鋼の断面形状や型番の年度による変化から製造年代の幅を限定することができたものに関して、今回の論考に使用する。

現地調査は 2017 年 9 月にパナムナガル、2018 年 1 月にチッタゴン、2018 年 9 月にコルカタにて行った（図 1）。パナムナガルにおける調査については既報があるが⁶⁾、その後新たに複数のカタログを入手することができたため本報で追加分の検討を行う。チッタゴンとコルカタで調査する建築は、現存する植民地期建築の総数が分かっておらず、また鉄骨使用の有無を事前に判断することも難しいため、現地の大学や研究者の協力を得て選定を行うとともに、実際にまちを歩きながら見つけたものも対象とした。

表 1 入手しているカタログ一覧*2

会社名	年	
Dorman, Long & Co. Limited.	1887	1924
	1895	1927
	1900	1930
	1906	1937
	1910	1938
	1913	1939
Cargo Fleet Iron Co. Limited	1915	1964
	1913	1928~※
Frodingham Iron & Steel Co., Limited.	1920	
	1903	1928
Appleby-Frodingham Steel Company Limited	1909	
	1935	1936
Glengarnock Iron & Steel Co. Ltd	1912	

※発行年は分らないが、記載されている型番が British Standard の 1921 年に改定されたものを含んでいること、表紙が 1928 年から同社の親会社となった South Durham Steel & Iron Co の社名を含む「SOUTH DURHAM CARGO FLEET STEET」となっていることから 1928 年以降と判断

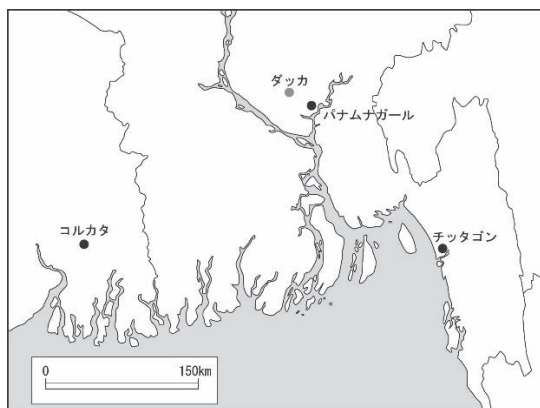


図 1 調査対象地

2. 対象地の概要

2.1. パナムナガル

パナムナガル (Panam Nagar) は、バングラデシュの首都ダッカの南東約 27km に位置するショナルガオン (Sonargaon) 地方にある地区である。ベンガルがイギリス植民地であった 19 世紀後半にパナムナガルは綿製品の貿易の中核として発展したが、貿易を行っていたのはコルカタから来た裕福なヒンドゥー教の商人たちで、彼らはこの地にヨーロッパの影響を受けたコロニアル・

スタイルの住宅を建てた¹⁷⁾。1947年の独立時にインドとパキスタンに分けられ、ヒンドゥー教徒を主とする地域がインド側に、ムスリムを主とする地域がパキスタンに編入された。ヒンドゥー教徒であった商人たちはインドに移ったため、パナムナガールはほぼ廃墟となった¹⁷⁾。その建物群は現在のパナムナガールの景観を形成し、バングラデシュの考古学局のもとに文化遺産として保護されている。

2.2. チッタゴン

チッタゴンはバングラデシュ最大の港湾都市で商工業の中心でもある。この地域は現在ではイスラム教徒が多いが、イギリス植民地時代には、住民はイスラム教徒とヒンドゥー教徒がおよそ半々であった。また、ベンガルではザミンダール (Zamindar) という地主を介して統治するザミンダリー制が敷かれており、彼らは過大な地代を農民から徴収し財を築いていた。土地所有権が認められたので、納税額が不足すると土地の権利を抵当に入れ借金をしたり土地を売却したりしたため、金融業者や商人が新たな地主となることもあった¹⁵⁾。チッタゴンは当時から商業の中心で富が集中しており、多くのザミンダールが拠点を設けていたので、イギリスの技術を移入した数多くの建築が建てられていた¹⁵⁾。

2.3. コルカタ

西ベンガル州の州都であるコルカタは、フーグリ川の東岸、河口から約 130km に位置し、インド東部における経済と文化の中心地である。東インド会社の交易所として建設されたのが都市としての始まりであり、初めにウィリアム要塞がつくられた^{*3)}。その後 1774 年にインド総督府がおかれてから 1911 年にニューデリーへの遷都が決定されるまで、イギリス領インド帝国の首都として膨張を続け、その間コロニアル・スタイルの建築が数多く建てられた^{*3)}。また、主にヒンドゥー教の商人はイギリスの支配を受け入れヨーロッパ風の居住用大邸宅を建てた¹⁴⁾。主なコロニアル建築は、ウィリアム要塞のあるマイダーン公園の周辺に集中している。

3. 英国規格 British Standard

実測した I 形鋼をイギリス製鉄会社の製品カタログと照合し年代特定を進めるにあたって、英国規格 (British Standard, 以下 B S) の存在は非常に重要である。ここでは、B S のうち、本研究で対象としている鋼梁について焦点を当てて取り上げる。

3.1. 成り立ち

B S とは現在の英国規格協会 (BSI: British Standards Institution) によって制定されたイギリスの国家規格である。BSI は英国における全国的基準を確立するために 1901 年に設立された。初期の目標は、特に経済効果のある橋梁・建設用の鋼材の断面の統一化であった¹⁸⁾。1931 年に機構の再編成により建設部門委員会が設置され、建築関係が独立した部局の審議・検証の下に制定されるようになった¹⁸⁾。B S は建築用を含め分野ごとの区分はされておらず、第一号の制定から順次番号が付されているおり、区分は以下の通りである¹⁸⁾。

- ・BS (British Standard): ジェネラル・シリーズと呼ばれ BS の基幹をなすもの。当初は材料的なものに限られていたが、様々な対象を扱うようになる。
- ・CP (Code of Practice): 実施基準と呼ばれるもの。
- ・DD (Draft for Development): 暫定期間の制定となるもの。多くは建設、土木関係が対象となる。
- ・PD (Printed Documents): 上記カテゴリーに属さないもの。

表 2 建築用鋼材に関する B S の制定状況

出現年	番号	標題
1903年	BS1: 英国規格断面 (アングル, Tバー, プレート, Z形・溝形鋼等)	BS4: 英国規格断面 (梁)
1904年	BS6: 英国規格断面の適切なサイズ	
1906年	BS15: 橋梁, 一般用建設構造用鋼材	
1932年	BS449: 建設における構造用鋼材使用	
1934年	BS548: 橋梁・一般建設等用高張力構造用鋼材	
1941年	BS968: 橋梁・一般建設用高張力溶接構造鋼材 (戦時規格)	
1943年	BS1111: 鋳鉄・鋼鉄英国・アメリカ標準仕様の概要	
1948年	CP113: スチールの建築構造用使用	→BS449
1953年	CP113.201: 建築用鋼管の構造的使用	
1955年	BS2566: 構造用幅広フランジ梁・肉厚フランジT形バー・長足T形バー	→BS4. Part.1

※参考文献 18, 19 より抜粋し作成

表 3 BS4 の変遷 (1903 年～1959 年)

年	番号
1903年	BSB1～BSB30
1921年	NBSB1～NBSB18 NBSHB1～NBSHB11
1932年	BSB101～BSB140

※BSB: British Standard Beams, NBSB: New British Standard Beams, HB: Heavy Beams

※参考文献 20 の資料より作成

掲載が確認できなかった。

パナムナガルでは Dorman Long 社および Frodingham 社の 7×4 インチの I 形鋼が多数見つかり（表 5、写真 1）、7×4 インチの I 形鋼が製造された後に建設された建物があるということが分かる。もしくは、建物自体はそれ以前に建設されていて、後から補強として入れられた可能性もある。

表 5 7×4 インチの I 形鋼が確認できた建物

刻印	建物番号
DORMAN LONG & C ^O L ^D MBRO	No. 1, 11, 34, 37
FRODINGHAM IRON & STEEL C ^O L ^D ENGLAND	No. 1, 3, 11, 34
TATA IRON & STEEL C ^O	No. 29



写真 1 建物番号 34 に天井梁として使用されている
Frodingham 社製の I 形鋼
（上下逆さで、右の方に社名・左の方に 7×4 の刻印がある）

4.2. チッタゴン

調査した建物において確認することができた製造会社の刻印がある I 形鋼とそのサイズを表 6 に示す。

Central Railway Building（写真 2）は 1872 年に建設され、現在はバングラデシュ鉄道の本部オフィスとして使われている。煉瓦造 2 階建てで鉄骨梁が使用されており、正面玄関ポーチの天井梁に Dorman Long 社製の I 形鋼が 2 種類確認できた（写真 3, 4）。16.1×6.1 インチ [409×155mm] の I 形鋼について、Dorman Long 社のカ

タログに掲載されているもののうちサイズが最も近いのは 1887 年のカタログに掲載されている G3+ の 16×6.12 インチ [406.4×155.4mm] である。1895 年と 1900 年には G3+ に 16×6.07 インチ [406.4×154.2mm] があり、全て G3 という型で 16×6 インチが基本サイズとなっている。1906 年以降のカタログでは B. S. B.27 や N. B. S. B.14 といった B S の規格で 16×6 インチのものが掲載されている。確認した I 形鋼はこの規格には当てはまらないため、B S の規格ができた 1903 年以前に製造されたものである可能性が高い。また、刻印は他で確認している同社製の鉄骨と異なり、社名の最後に “C^O L^D” という表記がない。同社が有限会社として登録されたのは 1889 年であるため⁴、表記に “L^D” が付くのは 1889 年以降だと考えられる。よって、刻印の表記から、この I 形鋼は 1889 年以前に製造されたものであると推測することができる。もう一方の I 形鋼については、カタログでサイズが最も近いものは 1887 年の G17 の 7×3.78 インチである。1906 年以降のカタログには 7×3³/₄ インチの I 形鋼は掲載されていないことから、1905 年以前に製造された可能性が高いことが分かる。建物内でも主に天井梁に I 形鋼が使用されており、Cargo Fleet 社製のものを実測した（写真 5）。1889 年以前に製造された可能性の高い I 形鋼が使われていることから、鉄骨考古学からみてこの建物が 1889 年以前に建設された可能性があるといえるが、実際の建設年は 1872 年とされており、その期間を含んでいる。

Chittagong Old Railway Station（写真 6）は Battali Railway Station とも呼ばれており、1896 年にイギリス政府によって建設された後、1 階は 1950 年に拡張され、2003 年 1 月 9 日に復元（restoration）された⁵。現在は

表 6 チッタゴンの植民地期建築で確認した刻印のある I 形鋼

建物名	刻印	実測(mm)	インチ
Central Railway Building	DORMAN LONG / MIDDLESBRO / ENGLAND	409×155	16.1×6.1
	DORMAN LONG / MIDDLESBRO	177×97	7×3 ⁷ / ₈
	CARGO FLEET ENGLAND	610×192	24×7.5
Chittagong Old Railway Station	DORMAN LONG	125×57.5	5×2 ¹ / ₄
	DORMAN LONG Co LD / MIDDLESBRO	250×125	10×5
	FRODINGHAM IRON & STEEL Co LTD ENGLAND	200×150	8×6
Nach Ghar	CARGO FLEET ENGLAND	750×130	5×3
	CARGO FLEET ENGLAND	208×102	8×4
	???DINGHAM IRON & STEEL Co LD ENGLAND	219×98	6.62×3 ⁷ / ₈
Rafiq Chowdhury House	TATA IRON & STEEL Co	175×100	7×4
American Homio Stores	FRODINGHAM IRON & STEEL Co LTD ENGLAND 9×4	220×100	9×4
	FRODINGHAM IRON & STEEL Co LTD ENGLAND 6×3	150×75	6×3
Bader Pati Shahi Jamme Mosk	TATA IRON & STEEL Co	200×100	8×4

※スラッシュ記号は改行を表す。ここでは一行から三行の刻印が確認された。

Bangladesh Railway が所有しており、煉瓦造 2 階建てで鉄骨梁が使用されている。地上階が駅舎として使用されており、2 階はホテルへと改修中である。正面右翼部ピロティの天井梁とホームの梁に Dorman Long 社製の I 形鋼が確認できた (写真 7, 8)。5×2¹/₄インチのものは同社のカタログには掲載されていなかった。また、10×5 インチは 1895 年のカタログに G10 という型で掲載されており、1906 年のカタログから 1915 年のカタログまでは D. L. B. 17A および B. S. B. 17 という 2 種類が掲載されている。1924 年から 1937 年のカタログでは掲載が確認できず、1938 年のカタログから B. S. B. 118 という型で復活している。これは B S の改訂時期とほぼ期間が重なっているが、製造年代を特定するのは難しい。刻印をみると、ホームのものは他の同社製品の刻印と比べて明らかに字体が異なっていた。また同建物内の階段梁として Frodingham 社製の I 形鋼が確認できた (写真 9)。この I 形鋼のサイズ 8×6 インチは入手しているカタログ全てに掲載されており、カタログによる製造年代の特定は難しい。

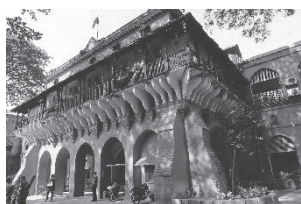


写真 2 Central Railway Building



写真 3 正面玄関天井梁



写真 4 正面玄関天井梁 2



写真 5 室内天井梁



写真 6 Chittagong Old Railway Station



写真 7 ピロティ天井梁

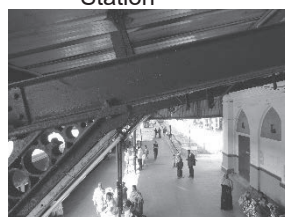


写真 8 ホームの梁



写真 9 室内階段梁

Nach Ghar (写真 10) は煉瓦造 2 階建ての建物で鉄骨梁が使用されており、100 年前に建設されたとされている。Bangladesh Fire Service & Civil Defence が所有しており、現在は使用されておらず消防博物館へのコンバージョン計画がある。正面入り口の天井梁と内部の階段梁 (写真 11) に Cargo Fleet 社製の I 形鋼、右翼室の天井梁に Frodingham 社製のものと考えられる I 形鋼 (写真 12) を確認した。Cargo Fleet 社製の 5×3 インチ、8×4 インチのものは、同社の 1913 年のカタログにそれぞれ BSB6、BSB12 として掲載されているため、BS4 が制定された 1903 年以降に製造された可能性が高いといえるが、カタログを入手できていないそれ以前に製造された可能性も残る。

Rafiq Chowdhury House (写真 13) は 100 年前に Hem Sen という Zamindar の住宅として建設され、当時は煉瓦造平屋建てであったが、1945 年に現当主の父が購入した後 3 階建てに増築され現在に至る¹⁵⁾。ここでは、1 階の天井梁に Tata 社製の I 形鋼が使用されていた (写真 14)。Tata 社は、1907 年にインドのムンバイで設立され

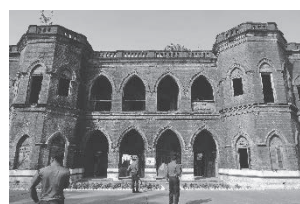


写真 10 Nachghar



写真 11 室内階段梁 (Cargo Fleet)



写真 12 右翼室天井梁 (Frodingham)



写真 13 Rafiq Chowdhury House

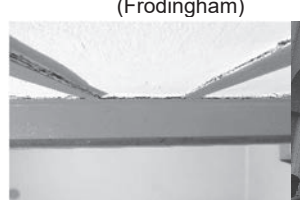


写真 14 天井梁 (Tata)

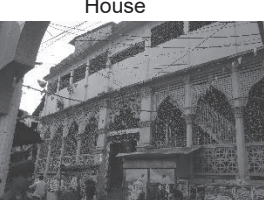


写真 15 Bader Pati Shahi Jamme Mosk



写真 16 天井梁 (Tata)

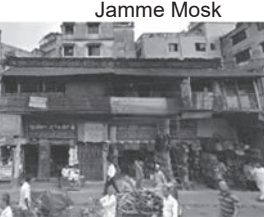


写真 17 J. M. Sen Ave. より¹¹⁾

た製鉄会社で、鋼鉄の製造を開始したのは 1912 年であるため^{*6}、この I 形鋼が製造されたのは 1912 年以降であるといえる。

Bader Pati Shahi Jamme Mosk (写真 15) は 150 年前に建てられたとされているモスクで、煉瓦造鉄骨梁の 2 階建てで鉄骨梁が使用されている。天井梁に Tata 社製の I 形鋼を確認した (写真 16)。前出の理由から、1912 年以降に製造されたものであるといえる。

J. M. Sen Avenue 沿いに建つ煉瓦造鉄骨梁 2 階建ての建物の 1 階部分に入る薬局 American Homio Store (写真 17) では、1 階の天井梁に Frodingham 社製 (写真 18) でそれぞれ「9×4」(写真 19)、「6×3」というサイズの刻印がある 2 種類の I 形鋼を確認した。どちらもカタログからの製造年代特定には至らなかった。

4.3. コルカタ

調査した建物において確認することができた製造会社の刻印がある I 形鋼とそのサイズを表 7 に示す。

Chowringhee Mansion (写真 20) は Chowringhee Road 沿いに建つ 4 階建ての建物で、現在は Al Haj Amir Hasan Properties Private Limited 所有のもと、オフィスや店舗などが入居している。この地区はウィリアム要塞のあるマイダーン公園のすぐ東側に位置し、植民地期

建築が多く建設されたと考えられる。建物内部に入っている調査はできていないが、正面ベランダの床梁に Frodingham 社製で「12×5」というサイズの刻印もある I 形鋼 (写真 21) と、Cargo Fleet 社製で前者と同サイズの I 形鋼 (写真 22) を確認した。全部で 30 本ある梁のうち、両者が混在していた。両社の入手しているカタログ全てに 12×5 インチの I 形鋼は掲載されていた。

Howrah Station (写真 23) は、イギリス人建築家の Halsey Ricard 設計で 1901 年から建設された、Indian Railway の現役の煉瓦造 4 階建て駅舎である^{*7}。1 階天井梁に Tata 社製の I 形鋼 (写真 24) と、Frodingham 社製の I 形鋼 (写真 25) を確認した。後者の 15×5 インチは、BS4 においてみると 1903 年は BSB25、1921 年の NBSB には無く、1932 年は BSB129 として規定されているが、Frodingham 社のカタログでは 1903 年・1909 年・1928 年は独自の 15×5 インチ (厚み等が B S と異なる)、1935 年は BSB129 として掲載されている。サイズによる製造年代特定には至らなかった。Tata 社製のは前出の理由から 1912 年以降に製造されたといえる。

Rabindra Bharati Museum の敷地西側に位置する 3 階建ての白い建物において鉄骨を確認することができた。同じ敷地内にはザミンダールの住宅として建てられた建

表 7 コルカタの植民地期建築で確認した刻印のある I 形鋼

建物名	刻印	サイズ(mm)	インチ
Chowringhee Mansion	FRODINGHAM IRON & STEEL Co LTD ENGLAND 12×5		12×5
	CARGO FLEET		12×5
Howrah Station	TATA IRON & STEEL Co 45L?		
	FRODINGHAM IRON & STEEL / ENGLAND		
Rabindra Bharati Museum敷地内の白い建物	DORMAN LONG & Co ENGLAND	200×100	8×4
	DORMAN LONG Co LD MBRO		
Lohia Matri Seva Sadan Hospital	TATA IRON & STEEL Co 3?		
Scotish Church Collegeチャペル	TATA IRON & STEEL Co		
Futnani Chambers	CARGO FLEET ENGLAND	383×153	15×6
	DORMAN LONG & Co LD / MIDDLESBROUGH / ENGLAND	228×114	9×4.5
Indian Coffee House	FRODINGHAM IRON & STEEL Co LTD ENGLAND		
University of Calcutta	FRODINGHAM IRON 以下不明		
Presidency University	DORMAN LONG & Co LD? / MIDDLESBROUGH / ENGLAND		
	(プレート)THE L. E. & I. S.B. Co LIMITED / LONDON YARD POPULAR LONDON / LATE WESTWOOD BAILLIE & Co		
	(プレート)BURN & Co / MAKERS / ??? ?? ??? / CALCUTTA / 1873		
The Oberoi Grand Kolkata	FRODINGHAM IRON & STEEL Co LTD ENGLAND		
	(LANCASHIRE STEEL Co)		
	(GLENGARNOCK IRON & STEEL Co)		
Indian Museum	(プレート)THE L. E. & I. S.B. Co LIMITED / LONDON YARD POPULAR LONDON / LATE WESTWOOD BAILLIE & Co		
Netaji Bhawan	FRODINGHAM IRON & STEEL Co 以下不明		

築や、1897年に建設された赤煉瓦造の建築が残っている。写真を撮ることはできなかったが、1階ピロティ天井梁に、Dorman Long 社製の8×4インチのI形鋼が使用されていた。このサイズのI形鋼は確認できる同社のカタログ全てに掲載されており、サイズによる製造年代の特定には至らなかった。

Futnani Chambers (写真26)は、New Market Areaの最北東ブロックの2辺を囲うように建ち、煉瓦造鉄骨梁の4階建てで、オフィスやホテル等を含む120あまりのテナントが入る商業施設である。現在のオーナーはThe Futnanisで、同社が所有するMurlimal Santram & Coにサブリースして使用されている。建物はかなりの劣化がみられ100年以上前に建てられたといわれている。今回はホテルとして使用されている西側の一部を調査することができ、4階廊下の天井梁にCargo Fleet社製のI形鋼(写真27)、階段吹き抜けの天井梁にDorman Long社製のI形鋼(写真28)を確認し実測した。Cargo Fleet社製の15×6インチはB S規格で1913年・1920年のカタログに掲載されており、Dorman Long社の9×4.5インチはどのカタログにも掲載が確認できなかった。

以下からは実測を行うことはできなかったが、主にごの製鉄会社の鉄骨が使用されているかをみていく。

Indian Coffee House (写真29)は、もともと1876年に公共講堂として建てられたAlbert Hallで、1942年か

らCoffee Boardが喫茶店として運用している*8。煉瓦造鉄骨梁の3階建てで、2階廊下の天井梁にFrodingham社製のI形鋼を確認することができた(写真30)。

University of Calcuttaは1857年に設立された公立総合大学である。校舎廊下の天井梁にFrodingham社製のI形鋼を確認した。

Presidency Universityは1817年に前身のHindu Collegeが設立され、1855年に現在の形となった。食堂の天井梁にDorman Long社製のI形鋼(写真31)を、教員室の天井梁に「THE L. E. & I. S. B. CO LIMITED / LONDON YARD POPLAR LONDON / LATE WESTWOOD BAILLIE & CO」(写真32)、階段の吹き抜け天井梁に「BURN & CO / MAKERS / ??? ?? ??? / CALCUTTA / 1873」(塗装が厚く読み取り不可)という刻印のプレートが付いたI形鋼を確認できた(写真33)。

The Oberoi Grand Kolkata (写真34)は、Chowringhee Road沿いに1800年代中頃に建てられた植民地期建築である*9。天井梁にFrodingham社製(写真35)、Lancashire Steel社製、Glengarnock Iron & Steel社製



写真18 天井梁(Frodingham) 写真19 天井梁2(Frodingham)



写真20 Choeringhee Mansion*12 写真21 床梁(Frodingham)



写真22 床梁(Cargo Fleet) 写真23 Howrah Station



写真24 天井梁(Tata) 写真25 天井梁(Frodingham)



写真26 Futnani Chambers 写真27 天井梁(Cargo Fleet)



写真28 天井梁(Dorman Long) 写真29 Indian Coffee House*13



写真30 天井梁(Frodingham) 写真31 天井梁(Dorman Long)

の I 形鋼を確認した。

Indian Museum (写真 36) も Chowringhee Road にあり、国内最大規模の国立博物館である。1814 年に設立され、現在の 3 階建ての建物は W. L. Grandville(1819-74) による設計で 1875 年に建設された¹⁴⁾。2 階回廊の天井梁に、Presidency University の教員室天井梁と同じ「THE L. E. & I. S. B. CO LIMITED / LONDON YARD POPLAR LONDON / LATE WESTWOOD BAILLIE & CO」という刻印のプレートが付いた I 形鋼を確認した。

Netaji Bhawan (写真 37) は、Netaji こと Chandra Bose が 1941 年にベルリンへ亡命するまでイギリス当局により軟禁されていた旧宅を記念館にした建物で、建築

様式は典型的な 20 世紀初頭のベンガル住宅となっている^{*10)}。煉瓦造 3 階建てで、天井梁に Frodingham 社製の I 形鋼を確認した (写真 38)。

Lohia Matri Sewasadan (写真 39) は、商人 Horen Sil の住宅であったが、現在は助産院として利用されており、その 6 本の列柱とペディメントを持つファサードは、イギリス人建築家 Charles Wyatt(1759-1819)が設計した Government House(1803) に影響を受けたとされている¹⁴⁾。煉瓦造 3 階建てで、内部に入ることはできなかったが、正面ベランダの床梁に Tata 社製の I 形鋼を確認した (写真 40)。また、その向かいの住宅の車庫の天井梁 (写真 41) にも同じ刻印のある I 形鋼を確認した。前出の理由から、これらの I 形鋼は 1912 年以降に製造されたといえる。

5. おわりに

現時点で製鉄会社の製品カタログを用いて I 形鋼のサイズからその製造年代の特定につなげることができるのは、Dorman Long 社と Frodingham 社の 7×4 インチおよび 7×3³/₄ の I 形鋼であった。7×4 インチの I 形鋼は 1903 年の BS4 が規定された後に発行されたカタログ (入手しているカタログのうち、Dorman Long 社は 1906 年版、Frodingham 社は 1909 年版) で初めて登場している。それよりも前のカタログ (Dorman Long 社は 1895 年版・1887 年版・1900 年版、Frodingham 社は 1903 年版) では、両社とも 7×3³/₄ インチは掲載されているが 7×4 インチは見当たらない。同じように、今回当たらなかった他のサイズや他の製鉄会社のカタログにおいても、BS の出現により製造されなくなるサイズのものがあれば、年代特定につなげることができる可能性が高い。

サイズ以外による鉄骨の製造年代特定においては、Tata 社の刻印がある I 形鋼は、同社が鋼鉄の製造を始めた 1912 年以降に製造されたものであるといえる。

また、主に Dorman Long 社の製品において、同じサイズのものでも字体や段組み、地名の略し方などの違いがみられることがあった。この違いの要因を突き止めることができれば、年代特定に近づく可能性がある。

今後は、製品カタログ等の収集・分析を進め、鉄骨の製造年代特定につなげていくとともに、鉄骨が使用されている位置や組み方、スパンなどの点からも考察し、後入れでないかの判断を含めてその建物の年代特定につなげていく必要がある。



写真 32 プレート



写真 33 プレート 2



写真 34 Oberoi Grand^{*14)}



写真 35 天井梁 (Frodingham)



写真 36 Indian Museum



写真 37 Netaji Bhawan^{*15)}



写真 38 天井梁 (Frodingham)



写真 39 Lohia Matri Sewasadan



写真 40 天井梁 (Tata)



写真 41 住宅の車庫

注

- *1 「鉄骨考古学」という言い方をここではするが、その理由は以下の通りである。考古学は物質資料により過去の歴史を再構築する学問であり、書かれた記録がないことを前提にして学問体系が構築されている。その中でも時期、年代の編年は考古学の根幹を成している。途上国の、イギリス植民地時代の文書資料が少なく、物質資料として建物のみが残存しているという状況は、通常考古学が研究の対象にする状況に近い。この考古学の手法を建物に使用されている鉄骨部材に当てはめ、イギリス植民地時代のパナキュラー建築の建築年代を推定する手法として鉄骨部材の編年をおこない、これを「鉄骨考古学」として提案する。ただし、これを学問分野として発展させるには、鉄骨部材の編年から建築年代の推定をするにあたって、鉄骨部材の生産後の流通経路や流通期間、転用の有無などを考慮する必要がある。
- *2 カタログの入手方法は、以下の3通りである。
1. Dorman Long Technology の HP からダウンロード
 2. イギリスの図書館所蔵検索エンジン copac にてヒットしたものをコピー・取り寄せ (University of Oxford, National Waterfront Museum, Teesside University, Middlesbrough Central Library, North East Lincolnshire Archives, British Library, Mitchell Library)
 3. 英語版古本検索エンジン Used Books Online Search にて検索し、Amazon, AbeBooks, Ebay, Biblio を通して購入
- *3 神谷武夫 (1996) 『インド建築案内』TOTO 出版, p.174
- *4 Grace's Guide- Dorman, Long and Co, https://www.gracesguide.co.uk/Dorman,_Long_and_Co, 2018-11-4 参照
- *5 Kutub Uddin Chisty (2014) Preservation and Conservation of Historical Site of Chittagong, World Town Planning Day-2014
- *6 Lovat Fraser (1919) *IRON AND STEEL IN INDIA, BOMBAY THE TIMES PRESS*, pp.81-82
- *7 Jacques Herzog, Pierree de Meuron, etc. (2008) HOWRAH STATION & HOWRAH BRIDGE, ETH Studio Basel
- *8 Bhaswati Bhattacharya (2018) *Much Ado Over Coffee: Indian Coffee House Then And Now*, Social Science Press
- *9 Oberoi Hotels & Resorts- The Oberoi Grand, Kolkata, <https://www.oberoihotels.com/hotels-in-kolkata/>, 2018-11-4 参照
- *10 Netaji Research Bureau- Museum, <http://www.netaji.org/museum.html>, 2018-11-4 参照
- *11 Google map より 2018-11-4 参照
- *12 Jones Lang LaSalle- Chowringhee Mansion より <https://property.jll.co.in/office-lease/kolkata/chowringhee%20road/chowringhee-mansion-ind-p-0003ft>, 2018-12-31 参照
- *13 flickr- Indian Coffee House (Kolkata/College Street) [2016] より, https://www.flickr.com/photos/gang_m/26385624435/in-photo-stream/, 2018-11-4 参照
- *14 Wikipedia- Grand Hotel (Kolkata)より, [https://en.wikipedia.org/wiki/Grand_Hotel_\(Kolkata\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Grand_Hotel_(Kolkata)), 2018-11-4参照
- *15 Wikipedia- Netaji Bhawan より, https://en.wikipedia.org/wiki/Netaji_Bhawan, 2018-11-4参照

参考文献

- 1) 矢野 温子・井上 朝雄・谷 正和・田上 健一・岸 泰子・土屋 潤・熊坂 歩美 (2016) 「鉄骨考古学によるイギリス植民地時代の建築年代特定に関する研究 その 1 イギリスから東南アジア植民地への人と物の流れ」日本建築学会研究報告.九州支部.1, 計画系, 56 号, 2017-03, pp.609-612
- 2) 熊坂 歩美・谷 正和・井上 朝雄・田上 健一・岸 泰子・土屋 潤・矢野 温子 (2016) 「鉄骨考古学によるイギリス植民地時代の建築年代特定に関する研究 その 2 鉄骨と鉄製建築部材の意匠的特徴に関する考察」日本建築学会研究報告.九州支部.1, 計画系, 56 号, 2017-03, pp.613-616
- 3) 矢野温子・井上朝雄・谷正和・岸泰子 (2017) 「鉄骨考古学によるイギリス植民地時代の建築年代特定に関する研究 その3 シドニーにおける鉄骨を使用した植民地期建築」日本建築学会研究報告.九州支部.1, 計画系, 57 号, 2018-03, pp.745-748
- 4) 矢野温子・井上朝雄・谷正和・岸泰子 (2017) 「鉄骨考古学によるイギリス植民地時代の建築年代特定に関する研究 その4 メルボルン・ジーロングにおける鉄骨を使用した植民地期建築」日本建築学会研究報告.九州支部.1, 計画系, 57 号, 2018-03, pp.749-752
- 5) 下田 千晴・井上 朝雄・谷 正和・田上 健一・岸 泰子・土屋 潤・麻生 美希・矢野 温子・真鍋 皓平 (2017) 「鉄骨考古学によるイギリス植民地時代の建築年代特定に関する研究 その5 日本における鉄骨材および鉄骨造建築の導入」日本建築学会研究報告.九州支部.1, 計画系, 57 号, 2018-03, pp.753-756
- 6) 真鍋 皓平・井上 朝雄・谷 正和・岸 泰子・田上 健一・土屋 潤・麻生 美紀・矢野 温子・下田 千晴 (2017) 「鉄骨考古学によるイギリス植民地時代の建築年代特定に関する研究 その6 Panam Nagar の歴史的建造物の年代特定」日本建築学会研究報告.九州支部.1, 計画系, 57 号, 2018-03, pp.757-760
- 7) 矢野温子・井上朝雄・谷正和・岸泰子 (2018) 「鉄骨考古学によるイギリス植民地時代の建築年代特定に関する研究: オーストラリアにおける鉄骨を使用した植民地期建築」芸術工学研究. 29, pp. 11 - 19, 2018-10-01. 九州大学大学院芸術工学研究院
- 8) 布野修司・脇田祥尚・渡辺菊真・佐藤主一・根上英志 (2001) 「チョウリンギー地区 (カルカッタ, インド) の形成とその変容」日本建築学会論文集第 548 号, 2001-10, pp. 161-168
- 9) 山田協太・池尻隆史 (2006) 「ブラックタウン (コルカタ, インド) の空間形成に関する研究: その 1 ブラックタウンの形成」日本建築学会大会学術講演概要集, F-1, 都市計画, 建築経済・住宅問題, 2006 号, 2006-07, pp.889-890
- 10) 池尻隆史・山田協太 (2006) 「ブラックタウン (コルカタ, インド) の空間形成に関する研究: その 2 住宅建築の構成に関する基礎的検討」日本建築学会大会学術講演概要集, F-1, 都市計画, 建築経済・住宅問題, 2006 号, 2006-07, pp.891-892
- 11) 片岡 巖・安藤 正雄・布野 修司・山根 周・池尻 隆史・吉村 理 (2000) 「マドラスにおける旧インド人地区の空間構成に関する研究: その 1 ジョージタウンにおける建築物の用途分布とその構成」日本建築学会大会学術講演梗概集, F-1, 都市計画, 建築経済・住宅問題, 2000 号, 2000-07, pp.649-650
- 12) 池尻隆史・安藤 正雄・布野 修司・山根 周・片岡 巖・吉村 理 (2000) 「マドラスにおける旧インド人地区の空間構成に関する研究: その 2 ジョージタウンの社会構成とその変容」日本建築学会大会学術講演梗概集, F-1, 都市計画, 建築経済・住宅問題, 2000 号, 2000-07, pp.651-652
- 13) 安藤 功・安藤 正雄・布野 修司・山根 周・池尻隆史・片岡 巖・小島 大輔 (2001) 「マドラスにおける旧インド人地区の空間構成に関する研究: その 3 ジョージタウンにおける土着的住居の構成と変遷」日本建築学会大会学術講演梗概集, F-1, 都市計画, 建築経済・住宅問題, 2001 号, 2001-07, pp. 659-660
- 14) Joanne Taylor (2008) The Great Houses of Kolkata 1750-2006, Built Environment, Faculty of Built Environment, University of New South Wales [thesis masters]
- 15) 井上朝雄・谷正和・田上健一・岸泰子・土屋潤 (2016) 「チッタゴンの歴史的建造物の現状: パングラデシュにおける歴史的建造物の評価と保存方法に関する基礎的研究 (その 1)」日本建築学会大会学術講演梗概集, 建築計画, 2016 号, 2016-08, pp.1085-1086
- 16) Qazi Azizul Mowla (2008) Panam Nagar: Conservation and Management for Posterity, Bangladesh University of Engineering and Technology
- 17) Zamal Uddin Shaikh, Qazi Azizul Mowla (2009) Documenting the Architectural Style of the Antiquity Buildings in Panam Street, Bangladesh University of Engineering and Technology
- 18) 片野博 (1990) 「住宅生産の工業化に関する研究: 戦後復興期 (1945-55 年) の英国の国家規格 B S」日本建築学会中国・九州支部, 研究報告, 計画系, 1990 号, 1990-09, p.133
- 19) 片野博 (1991) 「住宅生産の工業化に関する研究: 英国の国家規格 B S (1903-1943 年)」日本建築学会研究報告.九州支部.3, 計画系, 32 号,1991-03, pp.9-12
- 20) William Bates (1984) *Historical Structural Steelwork Handbook*, British Constructional Steelwork Association

芸術工学研究

投稿要領／論文ひな形

投稿要領

平成15年10月1日制定、平成20年7月10日一部改正、平成21年5月29日一部改正、
平成23年9月20日一部改正、平成25年1月11日一部改正、平成26年12月17日一部改正、
平成28年10月26日一部改正、平成29年4月1日一部改正、平成30年4月1日一部改正

1. 投稿者

- 1-1. 投稿者（共著の場合少なくとも1名）は、本研究院の教職員（学術研究員、教務・技術・事務職員を含む）、訪問研究員ⁱ、本学府学生、本学の客員教員、非常勤講師および紀要編集ワーキンググループ（以下「ワーキンググループ」という。）が依頼した者とする。ただし、本学府学生の場合、博士後期課程の学生は投稿に際し指導教員の同意を必要とする。また、修士課程の学生は、教職員との連名の場合のみ、投稿を許可される。
- 1-2. 原則として、一人の投稿者に許可される投稿数は、単名もしくは連名第一著者としての投稿数は1編以内とする。ただし連名の場合であっても第1著者でない場合の投稿数は制限しない。

2. 掲載記事および記事の区分

掲載記事は、英文あるいは和文で書かれた未発表のもの（口頭発表を除く）とし、性質により、以下のよう
に区分する。投稿原稿が以下のいずれであるかについては、投稿者の意思を確認の上、ワーキンググループ
が決定する。

2-1. 研究論文

研究論文は、独創的な結果、考察あるいは結論等を含むもので、学術的・社会的発展に寄与するもの
とする。

2-2. 作品（または、「作品解説」）

作品（演奏・上演等も含む）に関する紹介と解説とする。解説の中には、制作の背景と目的、独創性、
意義などに関する説明が求められる。

2-3. 評論

評論等は、学説、著作および作品・演奏その他に関する論評および科学的技術的あるいは社会的文化的
的事柄に関する論評とする。

2-4. 研究報告

研究報告は、研究論文に準じる研究成果を含むが、論文と同等の完結を要求されない自由度を有する
形態のものとする。

2-5. 資料

資料は、公開することが学術的・社会的に意味のある実験記録、調査記録、教育記録、その他研究・
教育資料とする。

2-6. その他

上記のひとつに明確に区分されない事項とする。

3. 掲載記事1編の長さ

図表、英文アブストラクト、その他を含めて、原則として、刷り上り20ページ以内とする。超過ページお
よびカラーページの出版経費は、原則として、投稿者の負担とする。

4. 原稿の書式等

作成にあたっては、別紙の「原稿作成・投稿要領」を参照し、所定の書式に従うこととする。

5. 投稿原稿の受付日および受理日について

- 5-1. ワーキンググループが投稿者から原稿を受け付けた日を当該原稿の受付日とする。
- 5-2. 投稿原稿の採否は、査読の結果に基づいてワーキンググループが決定する。ワーキンググループは原稿の訂正を求めることができる。またワーキンググループは、必要に応じて、投稿者に原稿内容の修正を求めることができる。
- 5-3. 査読は、査読規定によって行われ、その結果についてはワーキンググループが責任を持つ。
- 5-4. 本誌に掲載された記事についての責任は著者が負う。
- 5-5. ワーキンググループにおいて論文の採択を決定した日を当該原稿の受理日とする。

6. 紀要の掲載順序は以下の順とする

- 6-1. 研究論文、作品、評論、研究報告、資料、その他の順で配列する。
- 6-2. 英文記事から和文記事の順に配列する。
- 6-3. デザイン人間科学、コミュニケーションデザイン科学、環境・遺産デザイン、コンテンツ・クリエイティブデザイン、デザインストラテジーの各部門順とする。
- 6-4. 原稿受付け年月日の順に配列する。
- 6-5. ワーキンググループによる企画記事等は、ワーキンググループが掲載場所を決定する。

7. 別刷り

投稿記事の別刷りは、1編につき10部までを無償とし、これを超えるものについては投稿者の負担とする。

8. 原稿の取り下げ

原稿を取り下げたい場合は、著者全員が署名・捺印をした理由書を、速やかにワーキンググループ長に提出する。ただし、採択後の取り下げは認めない。一度取り下げた論文の再投稿は、すべて新原稿としての投稿となる。

9. 著作権

- 9-1. 2条で挙げた研究論文等の著作権は、その投稿者が保持する。
- 9-2. 研究論文等の投稿者は、芸術工学研究院に対して、あらゆる利用行為を許諾する。ただし、この許諾は、投稿者の著作者人格権に影響を及ぼすものではない。
- 9-3. 前項の許諾は、投稿が受理された時点で行なわれたものとし、不採択とされた場合は、その決定の時点で撤回されたものとする。
- 9-4. 研究論文等における既存の著作物の利用（引用・転載等）に関し権利者との間に生じた紛争については、投稿者がその任に当たる。

10. 九州大学学術情報リポジトリへの登録

紀要に掲載された研究論文等は、投稿者の承諾を経て、九州大学学術情報リポジトリに登録する。

i 一訪問期間が少なくとも一年であり、本研究院での研究期間が半年以上経過している方

「芸術工学研究」原稿作成・投稿要領

（平成21年11月19日制定、平成22年11月30日一部改正、
平成29年4月1日一部改正）

本文書式

- ・投稿原稿、著者版下はテンプレートファイルを使用して作成する。

図版

- ・画像、表などの線画等、全ての図版データを、著者が各自で版下原稿本文内にレイアウトする。

投稿時の提出形式・方法

下記①②を管理棟1Fの紀要編集ワーキンググループのメールボックス（下記住所へ郵送も可）に提出すると同時に、①③の電子データを編集ワーキンググループのメールアドレス宛（kiyou-ed@design.kyushu-u.ac.jp）に送信すること。

- ① 投稿添付用紙
- ② A4 サイズ用紙に出力した版下原稿ハードコピー 3部
 - ・カラー印刷希望の場合にのみカラーで出力すること。
 - ・1部にのみ著者の名前を入れ、他の2部には著者の名前を入れないこと。
- ③ 版下原稿 PDF ファイル
 - ・著者の名前と所属が入ったファイルとそれらを抜いたファイル（2種類）

問い合わせ

九州大学大学院 芸術工学研究院 紀要編集ワーキンググループ
〒815-8540 福岡県福岡市南区塩原 4-9-1
kiyou-ed@design.kyushu-u.ac.jp

研究論文

和文タイトル

和文サブタイトル

Title

Sub-Title

(単語の頭文字は大文字で統一すること。 例: The Study of Art and Design....)

九大花子¹

KYUDAI Hanako

芸工二郎²

GEIKO Jiro

大橋三郎³

OHASHI Saburo

著者名: 【フォント】和文: 明朝体, 英文: Times

【サイズ】 10 ポイント

Abstract

著者抄録

【フォント】ローマン体 (Times 等)

【サイズ】10 ポイント 【行送り】12 ポイント

150~200 語を目安に, 改行無し (1 パラグラフ) で記述する。上記の目安を超える場合にも, 「著者情報および連絡先」と併せて必ず左の段に納めること。また, 一人称代名詞は極力使用しないこと。本文が英文の場合は和文 (明朝体, 9 ポイント) の抄録とする。

著者情報および連絡先の記載方法について

- 1 著者情報および連絡先は, 1 ページ目, 左段の Abstract の下に表記するものとし, 左右の段の最下行が, ほぼ同じ位置となるように割り付けること。
- 2 1 行目の行頭は本文が和文の場合は, 「連絡先:」(英文の場合は「Corresponding Author:」) とし, 連絡先となる著者の氏名 (本文が和文の場合は和文, 英文の場合は英文), その後に電子メールのアドレスを記載する。
- 3 次行以降は, 著者番号順に著者の所属を, 本文が和文の場合は和文・英文の順 (英文の場合は英文・和文の順) に記載する。ただし, 所属が同じ場合は同じ番号とし, 非常勤講師の場合は, 九州大学非常勤講師の後にセミコロン (;) を置き, 本務の所属を併記すること。
- 4 芸術工学研究院, 芸術工学府, 芸術工学部に所属する者は別紙著者情報一覧を参考とすること。
- 5 【フォント】和文: 明朝体, 英文: Times 【サイズ】7 ポイント 【行送り】12 ポイント 【字下げ】2 行目以降は, 半角 2 文字分の字下げをする。

連絡先: 九大花子, hanako@design.kyushu-u.ac.jp

1 九州大学大学院芸術工学研究院デザイン人間科学部門

Department of Human Science, Faculty of Design, Kyushu University

2 九州大学大学院芸術工学府芸術工学専攻コミュニケーションデザイン科学コース

Communication Design Science Course, Department of Design, Graduate School of Design, Kyushu University

3 九州大学非常勤講師: ○○会社 × × 研究所

Part-time Lecturer, Kyushu University; ***** Institute, ***** Corporation

1. 大見出し: 【フォント】ゴシック 【サイズ】9 ポイント 【行送り】16 ポイント

本文は,

【フォント】明朝体□□□□□□□□□□□□□□□□

【サイズ】9 ポイント□□□□□□□□□□□□□□□□

【行送り】16 ポイント□□□□□□□□□□□□□□□□

【1 行文字数】25 文字詰め□□□□□□□□□□□□□□□□

【一段落の行数】43 行□□□□□□□□□□□□□□□□

【スタイル】標準

を用いる。

新しい段落は, このように 1 コマ空けてから書く。文

章の区切りには, 読点としてカンマ “,” を, 句点として

丸 “。” を用いる (括弧を付して補足説明する場合は, こ

の例のように本文の句読点の前に括弧を挿入し, 括弧内

の文章の最後には句読点を付けない)。

注, 文献番号は, 1), 2) または 3)~8) のように上付文字で

書く。

1.1. 小見出し: ゴシック, 9 ポイント

□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

ページの余白は以下のとおりとする。

【1 ページ目上部】本文上端から用紙上部まで 105mm

【2 ページ目以降上部】25mm

【左右のマージン】それぞれ 20mm

【段組の間隔】10mm

【段組左右の行幅】それぞれ約 80mm

【下端マージン】30mm

3. 図表

本文と図表の間は、1 行以上空ける。また、次ページの
の見本のように、図番・図名は図の真下中央に、表番・
表名は表の真上中央に配置する。

図名、表名は、日本語で記述し、図番および表番はそれぞれ、図 1、表 1 のように通し番号としてゴシック体で書く。本文で引用するときは、図 1、表 1、・・・とする。

図表はキャプションと一緒にテキストボックス内に挿入すると、割付けが容易である。

図、表または式が 1 段に収まらない場合は、2 段にまたがってよいが、この場合は当該ページの最下段あるいは最上段に配置し、本文が図表等によって中断されないようにする。

図1 キャプションは邦文：ゴシック、英文：Timesの8ポイント、行送り12ポイント、2行目以降下げ

最後のページの左右の段の最下行は、ほぼ同じ位置となるように割り付けること。

注

- 1) 【フォント】 邦文：明朝体，英文：Times
- 2) 【サイズ】 7 ポイント
- 3) 【行送り】 12 ポイント
- 4) 【字下げ】 複数行にわたる場合は，2 行目以降，半角三文字分の字下げをする。

参考文献

- 1) 【フォント】 邦文：明朝体，英文：Times
- 2) 【サイズ】 7 ポイント
- 3) 【行送り】 12 ポイント
- 4) 著者，表題，出版社（雑誌名），発行年，発行巻号数，ページの順に表記する。
- 5) 【字下げ】 複数行にわたる場合は，2 行目以降，半角三文字分の字下げをする。

※「注」と「参考文献」の両方が混在する場合は、注ではアスタリスク(*1,*2…)を用い、本文中で参考文献との違いを明確にすること。

執筆者紹介

阿比留大吉（九州大学大学院芸術工学府デザインストラテジー専攻）

井上 朝雄（九州大学大学院芸術工学研究院環境デザイン部門）

岸 泰子（京都府立大学文学部歴史学科）

坂口 将史（九州大学大学院芸術工学府芸術工学専攻コンテンツ・クリエイティブデザインコース）

谷 正和（九州大学大学院芸術工学研究院環境デザイン部門）

田上 健一（九州大学大学院芸術工学研究院環境デザイン部門）

土屋 潤（九州大学大学院芸術工学研究院環境デザイン部門）

ファイサル・モハメッド・フダ（九州大学大学院芸術工学府芸術工学専攻環境・遺産デザインコース）

真鍋 皓平（九州大学大学院芸術工学府芸術工学専攻環境・遺産デザインコース）

矢向 正人（九州大学大学院芸術工学研究院コミュニケーションデザイン科学部門）

矢野 温子（九州大学大学院芸術工学府芸術工学専攻環境・遺産デザインコース）

米村 典子（九州大学大学院芸術工学研究院コンテンツ・クリエイティブデザイン部門）

芸術工学研究

九州大学大学院芸術工学研究院 紀要

Geijutsu Kogaku: the Journal of Design, Kyushu University

2019, Vol. 30

発行日：2019年3月20日

編集発行：九州大学大学院芸術工学研究院紀要〔芸術工学研究〕編集ワーキンググループ◎

編集ワーキンググループ：中村美亜〔ワーキンググループ長〕

井上光平、藤田直子、大島久雄、松前あかね

福岡市南区塩原4-9-1 〒815-8540 tel：092-553-4400

印刷：株式会社ミドリ印刷

レオナルダピンチ肖像櫻花譜
裏表紙原画：片山雅史

