武雄アジア大学紀要

Loci Takeo 共創研究



TAKEO ASIA UNIVERSITY
BULLETIN 2026

創刊号（1巻1号）

創刊にあたって

武雄アジア大学の研究紀要として、このたび『Loci Takeo 共創研究』を創刊いたします。

Loci（ロキ）とは、ラテン語で場所や位置を意味する locus（ローカス）の複数形です。この言葉がもつ意味と響きに、武雄という場の特性をかさね、地域に根ざした共創研究が豊かな稔りをもたらすことを期しています。

武雄は、樹齢千年を遙かに超える大楠がそびえ立つ土地として知られています。この土地に深く根を張ってきた大楠は、長い歳月にわたり、どのような光景を眺めてきたのでしょうか。

ひろやかな佐賀平野の西端に武雄は位置しています。まわりをとりまく地域は、古くから東アジアに開かれた海域交流の舞台として、多彩な歴史を刻んできました。武雄を要とする扇をひろげてみましょう。北には、松浦、唐津、壱岐、対馬を介して朝鮮半島から中国大陸へと通じる道があります。西には、平戸、佐世保、長崎、五島を介して中国沿岸部や東南アジア、さらにインドや西洋にまで至る海の道が開かれています。南には、有明海から島原、天草、鹿児島、沖縄を介して南方へと続く交易路があり、東は陸路を通して佐賀、大宰府、そして東の都へと接続しています。

この地域は、日本という国の周縁にありながら、異文化や先進的な文化がいち早くもたらされ、在地の文化と接触し、互いに浸潤し、重なりあう先端的な場でした。また新たな文化や産業をうみだし、国内外へと送りだしてきた地域であったことも、陶磁器や近代の石炭産業によって知られています。この土地には、国家的な対外交流の拠点であった大宰府などとは異なる、周縁ならではの歴史と土地の記憶が層をなして蓄積されています。

地域共創の実践は、既存の知恵や手法をこの地域に当てはめるだけでは成り立ちません。土地の記憶に根ざしながら地域の特性や可能性を問いなおし、さまざまな叡智や意見を集め、工夫を凝らしていく必要があります。地域に固有の課題や可能性を見いだすとともに、地域の一隅から既存の知の枠組みを問いただし、新たな知をつくりだす拠点となることが、今、大学に求められている重要な役割です。

長い歳月を生きてきた大楠のひろやかな視界を脳裏にうかべながら、地域に根ざし、世界に開かれた研究を進め、産学官民金の連携を通して、新たな共創のあり方を先頭に立って開拓していくことは、武雄アジア大学に課せられた使命であると考えています。

『Loci Takeo 共創研究』が、武雄をはじめとするローカルな場からグローバルな世界を見つめ、世界との関係のなかで地域の新たな可能性を切り拓いていくための試金石となることを期して、創刊の辞といたします。

令和 8 年 10 月

武雄アジア大学副学長

井　手　誠之輔

目　次

創刊にあたって …… i

【論文】

伝統産業における「分業なき集積」
——武雄陶磁器産業の事例から—— …… 大木　裕子　1

邦楽におけるオーケストラ的発想の受容
——箏楽器編成の変化を中心に—— …… 林　正典・大木　裕子　22

【研究ノート】

植民地期朝鮮における朝鮮総督府とレコード会社
——企業活動と朝鮮歌謡をめぐる一考察—— …… 木下奈津紀　42

朝鮮楽劇団と 1930 年代の朝鮮歌謡について
…… 長澤　雅春　52

【報告】

2026 年度「地域プロジェクト（PBL）」実践報告
——「い草を使った商品開発」経過報告—— …… 久保　知里　61

佐賀県『鹿島酒蔵ツーリズム®』参加者アンケート調査結果の報告
——肥前浜宿の観光まちづくりを背景にして—— …… 近藤　政幸　69

投稿規定 …… 88

執筆要領 …… 90

編集後記 …… 92

【論文】

伝統産業における「分業なき集積」
――武雄陶磁器産業の事例から――

大　木　裕　子

Industrial Agglomeration Without Division of Labor: Fragmented Equilibrium in the Takeo Ceramic Industry

Yuko Oki

要旨

本稿は、佐賀県武雄市の陶磁器産業を対象に、産業集積が形成されながらも分業的統合に至らない構造の成立と持続について分析する。既存の産業集積論が分業の深化と統合への収斂を前提としてきたのに対し、本稿では「分散均衡」という分析概念を提示する。分散均衡とは、①分業の未発達、②流通仲介機能の乏しさ、③生産主体による機能内部化という三つの特徴が産地レベルで併存し、統合への移行が生じにくい状態を指す。歴史分析およびヒアリング調査に基づき、武雄では流通仲介機能が限定されるなかで、各窯元が販売・広報機能を内部化する傾向がみられることを示す。また、個々の窯元によるこうした適応行動と、分散的な産地構造の持続との関係を検討する。

Abstract

This paper examines the formation and persistence of a non-integrated production structure in the ceramics industry of Takeo City, Saga Prefecture, where industrial agglomeration has developed without evolving toward an integrated division of labor. In contrast to conventional theories of industrial agglomeration, which have generally emphasized the deepening of the division of labor and increasing integration, this study introduces the analytical concept of fragmented equilibrium. Fragmented equilibrium refers to a state in which three structural characteristics coexist at the regional industry level:（1）an underdeveloped division of labor,（2）limited distribution intermediary functions, and（3）the internalization of sales and related functions by ceramics producers, making a transition toward integration less likely. Drawing on historical analysis and interview data, this paper shows that, in Takeo, individual ceramics producers tend to internalize sales and promotional functions in an environment with limited distribution intermediary functions. It further examines how this adaptive behavior among individual ceramics producers relates to the persistence of a fragmented production structure.

キーワード：武雄陶磁器産業、産業集積、分散均衡、分業、流通仲介機能

Keywords：Takeo Ceramic Industry, Industrial Agglomeration, Fragmented Equilibrium, Division of Labor, Distribution Intermediary Functions

目　次

1. 問題提起
2. 創業期――朝鮮陶工の渡来と技術移転（16 世紀末～ 17 世紀初頭）
3. 江戸期――武雄陶器の形成と流通網への参入
4. 近代化の過程における武雄陶業の位置づけ
5. 現代の産業構造
6. 考察――分散均衡の理論的含意と構造的限界
7. 結語

1. 問題提起

1.1. 研究の背景

本稿は、佐賀県武雄市の陶磁器産業を対象として、江戸期に形成された小規模分散型の産地構造が、近代以降においてどのように維持されてきたのか、また現代においていかなる産業実態として観察されるのかを検討することを目的とする（以下、「武雄」と略記する）。なお本稿における「持続性」とは、産業規模の維持ではなく、小規模窯元を単位とする生産・販売という形態が、産業統合へと収斂せずに存続している状態を指す。本稿では、江戸期以来の歴史的分析と 2025 年に実施したヒアリング調査を組み合わせることで、この状態の継続性を記述的に捉える。

肥前地域は、近世以降、日本を代表する陶磁器生産地として発展してきた。現在の佐賀県および長崎県北部に広がるこの地域では、有田を中心とする磁器生産、唐津における陶器生産、さらに波佐見における量産型磁器生産など、異なる生産構造をもつ複数の産地が形成されてきた。これらの産地は相互に関連しながら広域的な陶磁器生産体系を構成しており、この地域的広がりをもつ生産圏は一般に「肥前陶磁圏」（肥前やきもの圏）と呼ばれている。

この肥前陶磁圏のなかで、武雄は唐津系陶器の技術的系譜を引きつつ、陶器を中心に一部磁器生産も行ってきた窯業地の一つである。武雄には黒牟田系・内田系をはじめとする複数の窯場が存在し、家族経営を中心に小規模窯元による生産が続いてきた。

近年、日本の伝統産業は需要構造の変化や生活様式の変容、後継者不足などの問題に直面している。陶磁器産業も例外ではなく、全国各地の産地で生産規模の縮小や担い手の減少が進んでいる。武雄の陶磁器産業も同様の状況に置かれており、生産基盤の維持や担い手の確保が課題となっている。

1.2. 先行研究の整理

肥前地域の陶磁器に関する研究は、近代以降、美術史的関心を背景として開始され、その後、考古学的研究や産業史的研究へと展開してきた。とりわけ有田・伊万里を中心とする磁器研究については多くの成果が蓄積されている。

肥前陶磁研究の基礎は、近代以降、文献史料や伝承、作品、窯跡などを対象とする陶磁史研究の蓄積によって築かれてきた。なかでも、中島浩気（1936）『肥前陶磁史考』は、それまで蓄積されてきた史料

や研究を広範に整理し、肥前陶磁の歴史を体系的に叙述した代表的研究である。戦後には、中島浩気を原著者、永竹威を編者とする『肥前陶磁史』（1955）が刊行され、肥前陶磁研究の基礎文献となった。また、今泉（1974）は、作品や様式の検討を通じて初期有田と古九谷の関係を考察し、古陶磁研究の側面から肥前陶磁研究を発展させた。

その後、永竹（1975）は唐津焼を肥前陶磁史のなかに位置づけ、その歴史的・美術的価値を広く紹介した。1970年代以降、窯跡の発掘調査が進展すると、考古学的資料にもとづく肥前陶磁研究が発展した。大橋（1989）は、窯跡の発掘による成果を踏まえながら肥前陶磁の成立と展開を考古学的に整理し、有田を中心とする磁器生産だけでなく、肥前各地に展開した陶磁器生産を研究対象として位置づけた。同時期には、林屋編（1989）が唐津焼の歴史と様式を体系的に整理し、肥前陶器研究の基盤を広げた。こうした研究はその後も継続されており、大橋康二先生喜寿記念論文集編集委員会編（2023）には、肥前各地の窯業や生産技術、生産体制などを対象とした近年の考古学的研究成果が収められている。

しかし、肥前陶磁圏のなかでも武雄の陶業に関する統合的な研究の蓄積は、有田や伊万里などの磁器産地に比べて相対的に乏しい。武雄内の黒牟田窯跡群や内田窯跡などの個別調査により考古学的知見は蓄積されているものの（武雄市教育委員会編・永竹執筆、1974；淵、2000）、地域全体の窯業構造や産業史的展開をマクロに捉えた研究は限られている。これらの研究は武雄陶業の歴史を理解するうえで重要な知見を提供しているが、小規模な窯元が分散して生産を続けてきた産地構造そのものは、十分な検討の対象となっていない。

一方、産業集積論の観点から日本の伝統産業産地を対象とした研究も蓄積されてきた。大木（2012）は有田の陶磁産業を分析し、山田（2013）も一連の産地研究の中で有田を取り上げている。また、大木（2017）は有田・景徳鎮・クレモナなど複数の伝統産地を比較分析し、産地ごとの分業構造・流通統合の程度・技術継承様式の差異を体系的に整理した。さらに大木（2026）は伝統産業における文化資源依存型エコシステムの形成条件を論じ、産地が外部環境の変化に適応していく過程を分析している。これらの研究は、伝統産業を個別企業ではなく地域的な産業集積として捉える視点を提示しており、武雄の産地構造を他の伝統産地と比較する際の分析上の手がかりとなる。もっとも、武雄のように小規模な窯元が分散し、生産や流通を統合する主体を持たない産地が、なぜそのような構造を持続させるのかという問いについては、これらの研究では十分に論じられていない。

1.3. 分析視角と「分散均衡」概念

産業集積論は、分業の深化とそれに伴う産地統合を基本的な発展経路として想定してきた（Marshall, 1890; Piore and Sabel, 1984）。しかし実際には、集積が形成されながらも統合に至らない事例が存在する。本稿が対象とする武雄陶磁器産業は、こうした事例の一つとして位置づけられる。本稿が明らかにしようとするのは、なぜこのような非統合状態が一時的な過渡的現象ではなく、長期的に持続しているのかという点である。

Porter（1980）の断片化産業論は小規模主体の並立を説明するが、なぜ統合への移行が生じないのかというメカニズムを十分に説明しない。また、North（1990）やArthur（1994）の経路依存性論は制度の自己強化を説明するが、行為主体の具体的行動を通じた再生産過程には十分に踏み込んでいない。Becattini（1990）のマーシャル的産業地区論は、地域に埋め込まれた中小企業の集積が信頼・互恵・暗

黙知の共有を通じて競争力を発揮するモデルを提示しており、武雄の地域的集積と一部共通する特徴を持つ。Lazerson（1993）もまた、工場制と問屋制家内工業のいずれの組織形態が産業集積内で選択されるかという論点を提示しており、武雄における「なぜ分業や仲介の統合形態が選択されなかったのか」という問いと関心を共有する。

しかし、マーシャル的産業地区論は、企業間の水平的協力関係と産地としての一定の一体性が成立している産業集積を想定している。武雄では窯元間の組織的な連携や分業、情報共有は限定的であり、各生産主体は地理的に近接しながらも個別に市場と接続している。すなわち武雄は、産業地区論が想定する「協力する集積」とは異なり、地理的近接にもかかわらず各主体が個別に市場と接続する「分散的な並立」に近い。この点で、マーシャル的産業地区論のみでは武雄の構造を十分に説明することが難しい。

こうした武雄の状態は「分業なき集積」として特徴づけられる。ただし、この現象自体は武雄に固有のものではなく、市場規模、家族経営、製品の個別性などの条件によって他産地でも成立しうる。本稿の関心は、「分業なき集積」が成立する一般的な要因の解明ではなく、武雄において分散的な構造が各主体の適応行動を通じてどのように再生産されるのかにある。すなわち、「分業なき集積」が産地構造の特徴を示すのに対し、「分散均衡」は、その構造が持続するメカニズムを捉えるための分析概念である。

本稿でいう「分散均衡（fragmented equilibrium）」とは、以下の三つの特徴が産地レベルで併存している状態を指す。これらの特徴が各主体の適応行動を通じて再生産されることで、統合への移行が生じにくくなると考える。

- 分業の未発達（工程が主体内に留まる）
- 流通仲介機能の乏しさ
- 生産主体による販売・広報機能の内部化

流通仲介機能が乏しい状況では、各窯元は販売や広報を自ら担う必要がある。こうした機能の内部化が進めば、窯元ごとに独自の顧客関係や販売経路が形成され、仲介者が新たに参入する余地が小さくなる可能性がある。とりわけ、取引規模が小さく、製品の個別性が高い市場では、仲介者が取引を集約することによる利益を確保しにくいとみられる。また、各窯元が独自の作風や顧客関係を維持することは、共同化や工程分業への動機を弱める可能性がある。本稿では、このような各窯元の対応が、外部からの仲介者の参入と内部からの組織化の双方を生じにくくし、分散的な産地構造の再生産につながっているのではないかと考える。

本稿が「均衡」という語を用いるのは、ゲーム理論における厳密な意味での均衡、すなわち安定点の存在を主張するためではない。ここでは、各主体が既存の条件に適応して行動することによって、分散的な構造が再生産され、統合への移行が生じにくくなっている状態を指す。この捉え方は、制度が主体の行動を規定すると同時に、その行動によって再生産されるとする青木（2001）の制度的均衡の考え方に近い。

本稿では、分散均衡を経験的に検討するため、第一に、分業の未発達、流通仲介機能の乏しさ、機能内部化という三つの特徴が産地レベルで併存しているかを確認する。第二に、各窯元が仲介機能の乏しさに対して、販売・広報・顧客対応をどのように担っているかを検討する。第三に、こうした窯元単位の対応が、個別の顧客関係や販売経路の形成を通じて、共同化や分業的統合を生じにくくしている可能性を検討する。ただし、仲介者の継続的な参入や分業的統合に向けた組織化が観察されないことのみを

もって、分散均衡の証拠とはしない。三つの構造的特徴と各主体の適応行動との関係を検討し、それらが分散的な構造の再生産につながっているかを考察する。

以上を踏まえ、本稿では「武雄陶磁器産業では、三つの構造的特徴と各主体の適応行動が相互に関係しながら分散的な構造を再生産している」という作業仮説を設定する。

1.4. 調査方法

本研究は単一事例による探索的分析であり、統計的検証や因果関係の厳密な識別を目的とするものではない。武雄の事例を通じて分散構造の持続メカニズムを記述的に明らかにし、比較研究に向けた仮説の精緻化を目指す。

文献・統計分析に加え、武雄市内の 7 窯元および行政関係者への聞き取り調査を実施した。対象は地域・技法・経営形態の多様性を考慮し、行政からの情報提供を参考に選定した。ヒアリング項目は、三つの指標（分業度・仲介依存度・機能内部化）に対応する形で設計した。調査では、生産工程と分業、販売チャネル、販売・広報機能、産地認識、将来展望を中心に聞き取り、得られた発言と経営行動を三指標に基づいて整理した。

ヒアリングは 2025 年 3 月に実施し、1 件あたり約 1 ～ 2 時間であった。調査内容は対象者の同意を得て録音し、録音データの文字起こしを行った。そのうえで、各調査対象について発言内容を整理した要約を作成し、分析に用いた。分析に際しては、文字起こしと調査記録を対象ごとに確認し、「分業度」「仲介依存度」「機能内部化」に関する発言および経営行動を抽出した。各指標の評価方法と評価根拠は、5.1 節および付録に示す。

2. 創業期――朝鮮陶工の渡来と技術移転（16 世紀末～ 17 世紀初頭）

2.1. 渡来の経緯

武雄における陶磁器生産の起源は、豊臣秀吉の文禄・慶長の役（1592 ～ 1598 年）後に渡来した朝鮮陶工に求められるとされる。肥前の各大名が朝鮮半島から陶工を引き連れたことで、有田・伊万里・三川内・武雄など肥前各地に陶業の基盤が整備された[1]。武雄領内でも 1590 年代頃から胎土目積みを主体とする多くの窯が操業するようになる[2]。武雄領主後藤家信に同行した陶工の中の深海宗伝（ふかみそうでん）（金泰道：キム・テド）と、その妻・百婆仙（ひゃくばせん）（ペクパソン）が、武雄の地で作陶を開始したことが伝えられている[3]。

1　文化庁「肥前陶器窯跡」『日本遺産ポータルサイト』https://japan-heritage.bunka.go.jp/ja/culturalproperties/result/2570/（2026 年 6 月 1 日参照）。また、KBS ワールド（2018 年 4 月 24 日）「百婆仙」https://world.kbs.co.kr/service/contents_view.htm?lang=j&menu_cate=lifestyle&id=&board_seq=276845&page=4&board_code=searchword（2026 年 6 月 1 日参照）。

2　武雄市教育委員会編（2025）

3　『佐賀新聞』（2018 年 2 月 20 日朝刊）「武雄焼の祖　深海宗伝の碑建立へ」には、「宗伝は…現在の武雄市武内町などに窯を築き、一族を率いて朝鮮の技法を伝えた。」と記されている。また、武雄市教育委員会（2025、17-18 頁）は、「小峠窯跡は、朝鮮半島から連れて来られた深海宗伝をリーダーとする陶工集団が開窯したと云われている。有田町神古場にある報恩寺の碑文によると、当時の武雄領主であった後藤家信が『文禄の役』の際に連れ帰ったとの

宗伝は、武雄の領主後藤家信が朝鮮出兵から帰国する際、武雄の広福寺の別宗和尚に従って武雄に入り、武内の内田に窯を開いた。宗伝の死後、百婆仙は子の宗海（平左衛門）とともに作陶を継続したが、有田における良質陶石の発見を契機に磁器生産が本格化する中、宗伝が没した元和 4 年（1618 年）から約 15 年後の 1630 年代に、百婆仙は陶工集団を率いて有田町稗古場に移住したとされる[4]。

一方、宗伝亡き後も武雄に残留した陶工たちは、内田地区を中心として陶器生産を継続したと考えられている[5]。磁器化を志向し、藩の強力な統制下で垂直統合的な生産体制（皿山体制）を構築した有田に対し、武雄に残った陶工たちは、各在地領主の庇護下で、小規模な窯場を基盤とする生産を継続した。この違いは、その後の両地域の生産構造が異なる方向へ展開する背景の一因をなしたとみられる。

有田では磁器生産への特化と組織化が進む一方、武雄では「二彩唐津」に代表される多彩な陶器技法が、各窯場の創意工夫によって維持・発展を遂げた[6]。今日これらは「古武雄」と総称されるが、この呼称は近代以降の研究および収集活動の中で、多様な様式を「一つの産地」として事後的に体系化した概念である。当時の実態は、あくまで在地領主の庇護下にある個別の窯場による分散的な生産であり、こうした個別窯場を単位とする生産形態は、後の武雄の分散的な産地構造につながったと考えられる。

2.2. 初期の生産と特色

17 世紀初頭の武雄における生産品は、絵唐津・白化粧土を使った器が中心であった。これは肥前各地の唐津系窯場と共通する特徴であり、この時期のいわゆる「武雄焼」を唐津焼の一系統とみなすことは現時点では妥当と考えられる[7]。技法および器形の面で、武雄はいまだ肥前陶磁の広域的な技術圏の中に

ことである。宗伝は元和四年（1618）に死去、その後、有田で磁器生産が本格化したことなどから、1630 年代に妻女の百婆仙が陶工集団を率いて有田に移動したことで小峠窯跡は廃窯となった。」と説明している。

4　有田商工会議所「史跡 100」http://www.marugotoarita.jp/i-mode/shiseki/hyaku.htm（2026 年 6 月 10 日参照）；株式会社深海商店「百婆仙の子孫・深海家の歴史」https://enogu-fukaumi.co.jp/history（2026 年 6 月 10 日参照）；有田町「有田の陶磁史（185）」https://www.town.arita.lg.jp/main/9230.html（2026 年 7 月 1 日参照）；鈴田（2020）、18 頁。「宗伝は元和四年（1618）に死去、その後、有田で磁器生産が本格化したことなどから、1630 年代に妻女の百婆仙が陶工集団を率いて有田に移動した。」

5　鈴田（2020）、18 頁。「発掘調査によって出土した陶片から宗伝亡きあとも内田地区を中心として武雄の陶業は継続して発展したことがわかります。」

6　TGVM 陶磁オンライン美術館（2024 年 4 月 24 日）「唐津焼（からつやき）・古唐津とは―古唐津・古武雄などの種類、歴史や特徴を解説」https://touji-gvm.com/karatsuware/（2026 年 7 月 1 日参照）。「鍋島氏の旧主筋である龍造寺一族の武雄鍋島家の領地であった武雄地域（現在の佐賀県多久市、武雄市、嬉野市の周辺）でも伊万里地域と同じ頃の 1590 年頃から唐津焼の生産が始まります。小規模ながら伊万里地域同様の「絵唐津」などの典型的な唐津焼を焼いていました。1610 年代以降に有田地域にて磁器の生産体制が主体となっていくが、武雄地域では磁器に対して新たな魅力の唐津焼を生産しました。白化粧土に多彩な装飾の唐津焼は「二彩唐津」「武雄唐津」「弓野」「二川」などと呼ばれ独自性を高めていきます。この創意溢れる武雄系唐津は後に独自の地位を高めていき「古武雄」と近年に呼ばれるようになりました。」

7　TGVM 陶磁オンライン美術館（2024）前掲資料；中川自然坊窯「唐津焼の歴史」https://jinenbo.info/history/（2026 年 6 月 10 日参照）；「波多氏が滅亡すると岸岳周辺の陶工たちは離散し、長崎、伊万里や武雄に窯が移っていきます。これにより唐津藩から佐賀・鍋島藩の領土へ移った結果、文禄・慶長の役後に鍋島藩により連行された朝鮮陶工たちとも合流し、唐津焼は生産量・生産地域ともに拡大します。灰釉を掛けただけの無地の器に代わって鉄絵を施した「絵唐津」が全盛となり全国に流通します。」

伝統工芸　青山スクエア「唐津焼」https://kougeihin.jp/craft/0425/（2026 年 6 月 10 日参照）。

「唐津焼の始まりについては、いくつかの説がありますが、16 世紀の終わりにはすでに焼かれていたとされてい

位置していた。

2.3. 考古学的研究と窯跡調査

武雄地域の陶業の歴史を検討するうえで、窯跡の発掘調査による考古学的研究は欠かせない。文献史料が限られるため、窯構造や出土遺物の分析を通じて生産活動の実態を復元する必要がある。とりわけ近世以前の陶器生産の実態を明らかにするうえで、窯跡研究は基礎資料となる。

武雄地域では多数の窯跡[8]が確認されており、武雄市武内町真手野周辺には黒牟田系および内田系の窯跡が分布している。これらの窯跡のうち、黒牟田系の土師場物原山窯跡・錆谷窯跡、内田系の小峠窯跡・大谷窯跡の4か所は保存状態が比較的良好であり、陶器窯跡の代表例として昭和15年（1940）に国史跡「肥前陶器窯跡」に指定された。この指定範囲には、平成17年に唐津市の5基（皿屋上窯跡、皿屋窯跡、帆柱窯跡、飯洞甕上窯跡、飯洞甕下窯跡）の窯跡群が追加指定されている[9]。これらの窯跡は丘陵斜面を利用して築かれた登窯であり、武雄初期の陶器生産を示す重要な遺構である[10]。

また、内田系窯跡の一つである小峠窯跡では白磁・青磁・呉須染付が製作されており、「鞘当（さやあて）焼」と称される製品を特色としていたとされる。一方、大谷窯跡では赤・青・黄・黒などの多彩な色絵や刷毛目を施した大型作品が特色として知られる。また、錆谷窯跡では絵唐津の装飾をもつ陶器が出土していることから、開窯年代は16世紀末前後と推定される[11]。

さらに、肥前地域全体における窯跡研究の進展により、陶磁器生産の地域構造についての理解も深まっている。肥前地域では、有田を中心とする磁器生産、唐津の陶器生産、波佐見の量産型磁器生産など、複数の産地がそれぞれ異なる生産体系を形成してきたことが明らかにされている。そのなかで武雄の窯業は、唐津系陶器の技術的系譜を引き継ぎながら陶器・磁器双方の生産を行う産地として位置づけられ、肥前陶磁圏の一部を構成する存在であったと考えられる。ただし、後述するように武雄における生産の中心はあくまで陶器にあり、磁器生産は限定的なものであった。

窯跡研究の成果を踏まえると、武雄では日常的な陶器を中心とする生産が行われていたことがわかる。高級磁器の出土が限定的であることは、有田のような磁器中心の生産とは異なる性格を持っていた可能性を示している。武雄では黒牟田・内田など複数の窯場が形成され、有田のような集権的な生産体制とは異なる発展をみせた。こうした分散的な窯場構造は、その後の武雄の産地構造を考えるうえで重要な特徴である。

ます。松浦地方各地で窯が築かれ、松浦古唐津、多久（たく）古唐津、平戸古唐津、武雄（たけお）古唐津と呼ばれていました。」

8　武雄市教育委員会編（2025、8頁）が引用する「佐賀県肥前古陶器窯跡保存対策連絡会編（1999）『肥前古陶磁窯跡調査・基本方針策定報告書』によれば、武雄市内には88基（箇所）の窯跡が確認されている。内訳は陶器窯57、陶・磁器窯19、磁器窯12である。

9　武雄市教育委員会「肥前陶器窯跡」『武雄市の文化財』https://www.city.takeo.lg.jp/kyouiku/bunkazai/pages/bunkazai/bunkazai-105.htm（2026年6月1日参照）。

10　文化庁「肥前陶器窯跡」『日本遺産ポータルサイト』https://japan-heritage.bunka.go.jp/ja/culturalproperties/result/2570/（2026年6月1日参照）。

11　佐賀県教育委員会「肥前陶器窯跡・肥前陶磁器窯跡」『佐賀県文化財データベース』https://www.pref.saga.lg.jp/kiji0031667/index.html#monbu64（2026年4月20日参照）。

3. 江戸期――武雄陶器の形成と流通網への参入

3.1. 江戸期における武雄陶器の技法的独自性

江戸期の武雄陶業は、肥前陶磁圏[12]の中で磁器産地（有田）と陶器産地（唐津）のいずれか一方に純化せず、双方の生産を併せ持つ地域として発展した。江戸前期～後期にかけて、武雄地域では後に「古武雄」と総称されることになる独自の表現様式が形成された。その特徴の一つは、白化粧土（白泥）を素地に刷毛塗りし、その上に鉄絵・銅緑釉・鉄絵緑彩などを組み合わせる多彩な装飾技法にある。代表的な文様として「松文（まつもん）」が知られ、褐色の幹と鮮やかな緑の松葉のコントラストが視覚的な強度を生み出している。

このような技法的多様性は、有田が磁器専門産地として白磁・染付・色絵に特化したのとは対照的な発展方向を示している。武雄では陶器の土味を生かした素朴な造形と、多彩な表面装飾とが並立した。刷毛目・象嵌・緑褐釉・鉄絵緑彩といった多彩な技法[13]が一産地に共存したことが、武雄の表現的豊かさの基盤となった。

有田で磁器生産が主流となった後も、武雄では陶器生産が持続された背景には、地域固有の原料条件がある。武雄周辺では硬くて強度の高い良質な赤土が豊富に産出し、現在も窯元[14]がその地元の土を原料の主体として使用するほど、良質な陶器用原土に恵まれた地域である。有田が泉山陶石の発見を契機に磁器生産へ特化していったのに対し、武雄では陶器用原土を利用した多様な作風が展開した。磁器も生産されたが、陶器的な表現が武雄の特徴として残った。

こうした原料条件と技法的多様性を背景として、武雄の製品は単一の規格や様式に収斂しなかった。武雄の陶器は、標準化された製品群というより、複数の技法や表現が併存する形で展開したと考えられる。

3.2. 肥前広域流通網との接続

江戸期の肥前地域では、伊万里津を主要積出港として磁器が国内外へ流通した。17 世紀後半、大陸（清）の政情不安を契機に肥前磁器の輸出機会が拡大したことは、石川（2020）等の研究において明らかにされている[15]。肥前磁器の輸出拡大は地域の流通環境を変化させ、武雄の陶器もその広域流通網と無関係ではなかったと考えられる。土井木原窯跡は緑褐彩や緑褐釉櫛目文平鉢類を主体に 17 世紀第 2 ～ 3 四

12　鈴田由紀夫（1985）「近代における有田陶業技術の変遷」『技術と文明』第 2 巻第 1 号参照。有田磁器における高度な分業体制が近代の工業的展開の基盤となったのに対し、肥前の陶器産地（唐津焼など）は江戸期の分業の未発達ゆえに、明治以降の工場制工業に結びつかなかった可能性を指摘している。

13　「絵唐津盛況・元和の頃、1590 年代から 1610 年代にかけて隆盛するが、ほどなく有田の磁器製品においては需要が激減する。それに伴って多くの陶磁器窯が廃窯を余儀なくされる中で、武雄地域では磁器と共存、或いは磁器に対抗するために白化粧土を駆使した刷毛目、象嵌、型紙摺、二彩手等の新しい陶磁製品を開発し、伊万里や唐津地域とは異なる独自の展開を遂げていく。」武雄市教育委員会編（2025）

14　T 窯ヒアリング

15　石川（2020）、74-104 頁参照。なお同論文の主対象は肥前磁器（有田焼・古伊万里）の流通と伊万里商人の活動であり、武雄の陶器流通を直接論じたものではない。

半期を中心に操業しており、その製品は国内はもとより東南アジア方面にも販路を広げていたことが近年の調査で明らかにされている[16]。

3.3. 藩政期の産業統制と窯場構造

武雄鍋島家は、前九年の役（1051 ～ 1062 年）での戦功により塚崎荘の地頭となった後藤章明を初代とし、以後杵島郡内の有力豪族として勢力を広げた後藤氏を前身とする。安土桃山時代の内紛を経て龍造寺氏の配下に入り、21 代から鍋島姓を名乗るようになった。後藤家信（2.1 節参照）は龍造寺隆信の三男として養子で後藤氏に入り、その家督を継いだ人物であり、その後裔が江戸期に武雄鍋島家として武雄を領し、幕末の 29 代まで続いた[17]。

江戸期の武雄では、黒牟田・多々良・小田志・弓野・二川など複数の窯場が武内町を中心とする地域に点在し、それぞれが独自の技法と製品特性を持ちながら生産を行っていた。黒牟田焼は 16 世紀末～17 世紀初頭に渡来した朝鮮陶工の集団によって開窯され、当時 40 軒を数えたと伝承される[18]。これらの窯場は、武雄鍋島家による自治的統治のもと、有田における佐賀本藩の分業的・集権的な皿山支配とは異なり、地区ごとに独立して運営されていた。

武雄の分権的統治構造は、有田における佐賀本藩の統治様式と対比するとより明確になる。有田では佐賀本藩が磁器生産を藩の財政基盤として位置づけ、「皿山支配」のもとで生産・品質・流通を管理した。藩による集権的な統制は、産地としての組織化を支える基盤となった。民間の産地問屋が有田において一定の役割を果たすようになるのは、この藩による統合の枠組みを前提とした上でのことであり、藩の集権的管理が産地としての組織化を支える制度的基盤になったと考えられる。

これに対して武雄鍋島家の統治は、各窯場を個別に把握・保護する分権的なものであり、有田のように産地全体の生産・流通を一元的に管理する仕組みは形成されなかった。その背景には、武雄陶器が有田磁器とは異なる市場的位置にあったことも関係していた可能性がある。また、それを代替する民間の仲介主体も十分には発達しなかったと考えられる。このことが、後にみられる流通仲介機能の乏しさにつながる歴史的背景の一つとなった可能性がある[19]。武雄の分権的な窯場構造は、個々の窯場が独自の技法や意匠を維持する条件となる一方、産地全体を一つの単位として組織化する基盤は形成されにくかった。

16　武雄市教育委員会編（2025）、39 頁。

17　武雄市「武雄鍋島家文書」https://www.city.takeo.lg.jp/kyouiku/bunkazai/pages/bunkazai/bunkazai-408.htm（2026 年 8 月 14 日参照）。

18　黒牟田焼丸田宣政窯「公式ウェブサイト」https://kuromutayaki.official.ec/（2026 年 4 月 11 日参照）；佐賀テレビ（2025 年 11 月 22 日）「430 年の歴史を守る最後の窯元『黒牟田焼』が 3 連休に民陶火まつりを開催」https://www.sagatv.co.jp/kachiplus/media/archives/1662467（2026 年 4 月 11 日参照）。

19　武雄鍋島家の統治の具体的な性格および藩政期における流通管理の実態については、武雄市歴史資料館所蔵の藩政文書の精査が今後の課題として残されており、本段落の解釈は現時点では歴史的に合理的な推論の域にとどまる。

4. 近代化の過程における武雄陶業の位置づけ

4.1. 明治維新と産地間競争の激化

明治維新（1868 年）以降、日本の陶磁器産業は急速な変容を遂げた。明治期に肥前地域で鉄道網が整備されるにつれ、有田・伊万里・波佐見・三川内焼などの産地別名称での流通が促進された[20]。武雄はこの時期にも「唐津焼」という広域的な名称のもとで流通し、武雄独自の産地名は確立されなかった。当時の産地別名称をめぐる状況については、武雄焼を「唐津焼」の広域圏の一部として位置づけ直す議論も提起されている（鈴田、2020、6-15 頁）。もっとも、こうした名称統一に向けた見解は窯元の間で必ずしも共有されていない[21]。両者の関係を歴史的にどう整理するかは今後の検討課題として残る。

有田では明治期に西洋技術の導入・分業体制の整備・輸出向け生産の拡充が進められ、工場制工業への移行が図られた[22]。これに対して武雄では、小規模家内工業の形態が維持された。この対照は、近世以来の統治構造の違いが、近代化の過程における両産地の異なる展開と関係していた可能性を示している。

4.2.「古武雄」の再評価

「古武雄」という名称は近代以降の研究・収集活動の中で整理された概念である。その確立において中心的な役割を果たしたのが、人間国宝・中島宏（1941-2018）である。中島は 10 代より肥前地域の古窯跡を歩き、武雄地域の陶器を「古武雄」と称して収集・発表した[23]。多くの古武雄が佐賀県立九州陶磁文化館に寄贈されており、今日では同館がその研究と展示の拠点となっている。「古武雄」という名称による再評価は美術・工芸の文脈を中心とするものであり、近世の武雄陶器を文化的に再評価した一方で、産業の近代化や経営基盤の強化に直接結びついたわけではなかった。

4.3. 戦後の高度経済成長期と伝統産業の構造変容

戦後の高度経済成長期（1955 ～ 1973 年）には、工業的な生産体制を形成した陶磁器産地が生産規模を拡大する一方、手仕事を基盤とする伝統的な陶磁器生産は、その後の需要構造の変化に直面することになった。全国的にみても、伝統的工芸品の生産額は 1983 年度の 5,410 億円をピークに長期的な減少が続き、従業者数も 1979 年の約 28 万 8 千人から 2020 年度には約 5 万 4 千人へと減少している[24]。後継者

20　石川（2020）参照。同論文によれば明治以降、輸送手段が船から鉄道へ移るにつれ産地別名称が分化したとされる。なお肥前地域における鉄道開通の正確な日付と路線については今後一次資料による確認が必要である。この時期の陶磁器流通網の全国的な再編過程については山形（2016）に詳しい。

21　武雄市内複数窯元へのヒアリング（2025 年 3 月実施）による。

22　有田における近代化過程については九州陶磁文化館常設展示「有田焼の歴史」https://saga-museum.jp/ceramic/exhibition/permanent/20224.html（2026 年 5 月 2 日参照）。武雄の陶器業の工場制生産への移行が限定的であったことについては一次史料による検証が今後必要である。

23　『美術手帖』「古武雄―肥前陶器の美」展覧会情報、https://bijutsutecho.com/exhibitions/2810（2026 年 5 月 3 日参照）；東京文化財研究所「中島宏」『日本美術年鑑』令和元年版、500 頁、https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/995646.html（2026 年 5 月 5 日参照）。後者には、中島宏が武雄領で焼かれた古陶磁を「古武雄」と名付けて再評価し、収集品約 600 点を佐賀県立九州陶磁文化館に寄贈したことが記されている。

24　竹下（2024）、生産額・従業者数の推移については、一般財団法人伝統的工芸品産業振興協会「伝統的工芸品産業

不足、原材料の入手難、需要開拓など、伝統工芸品産業を取り巻く課題は多岐にわたっている[25]。この長期的な縮小局面において、生産額・従業者数が減少する一方、小規模な家族経営の窯元が生産を継続してきた点は注目される。武雄の陶磁器産業もこうした市場環境の変化のなかに位置しているが、産地全体が工業的な分業体制へ移行することはなく、小規模窯元を単位とする生産形態が現在まで残されている。

4.4. 小結

武雄の陶磁器産業では、近世以来、小規模な窯場が地域内に分散して生産を行う構造が形成されてきた。有田では藩による集権的な生産・流通管理を基盤として、明治以降には西洋技術の導入や工場制への移行が進んだのに対し、武雄では産地全体を一元的に組織化する仕組みは形成されなかった。明治以降も武雄独自の産地ブランドが確立されず、小規模な窯場を単位とする生産が続いたことから、近代化は武雄の分散的な産地構造を統合へと転換させる契機にはならなかったと考えられる。一方、「古武雄」の再評価にみられるように、武雄陶器の文化的・美術的価値は近代以降に新たに見いだされてきたが、それが産地の組織化に直接結びついたわけではなかった。

5. 現代の産業構造

5.1. ヒアリング調査の分析

本節では、流通仲介機能、生産工程の分業、窯元の販売行動という三点から、武雄陶磁器産業の現代的な構造を検討する。調査対象７件は武雄市内の窯元および工房であり、創業時期や継承世代、制作体制の異なる対象から構成される。具体的には、複数世代にわたり継承されてきた窯元から近年創業した初代の工房までを含み、家族を中心とする小規模な制作体制が多い一方、スタッフとの分業による制作を行う事例も含まれる。なお、研究倫理上の配慮から、本文ではＳ窯、Ｍ窯、Ｎ窯、Ｏ窯、Ｗ工房、Ｔ窯、Ｈ工房と匿名化して表記する。

各窯元の生産・販売行動を比較するため、「分業度」「仲介依存度」「機能内部化」の三指標を設定し、0 ～ 2 点の三段階で整理した。本指標は厳密な間隔尺度ではなく、質的差異を順序的に把握するための暫定的尺度である。したがって、数値の大小そのものよりも、各指標の組み合わせに着目する。その集計結果を図表１に示す。

スコア付与は著者単独によるコーディングであり、評定者間信頼性の検証は行っていない。評価根拠となる発言と行動は付録に示す。

の現状」 https://kyokai.kougeihin.jp/current-situation/（2026 年 5 月 2 日参照） および経済産業省（2022）『伝統的工芸品産業の自立化に向けたガイドブック』を参照。

25　2023 年 10 月時点で国が指定した伝統的工芸品は 241 品目。後継者不足・原材料の入手難・需要開拓・作業環境改善など多くの課題については大木（2026）および笠間（2024）参照。

図表１　ヒアリング結果の質的整理

対象	分業度	仲介依存度	機能内部化
S 窯	1	1	1
M 窯	0	1	2
N 窯	0	1	0
O 窯	0	1	1
W 工房	0	0	2
T 窯	1	0	2
H 工房	1	0	2

図表１は質的データを比較可能な形に整理したものである。各指標の定義は以下の通りである。

- 分業度（生産工程における組織的役割分担の程度）：2 ＝家族や職人による明確な役割分担がある、1 ＝一部の工程や過去に分業体制との関わりがある、0 ＝作家個人による一貫制作が主体。
- 仲介依存度（外部流通チャネルへの依存度）：2 ＝主に商社や問屋を通じた流通が中心、1 ＝百貨店の個展や展示会など一定の仲介者を介する、0 ＝自社 EC や直接のイベント販売が主。
- 機能内部化（マーケティング・戦略立案機能の自社保有度）：2 ＝販売・SNS 発信・海外対応・企画等を自前で高度にこなす、1 ＝一部の販売機能を自ら持つ、0 ＝制作以外の機能を外部や伝統的な枠組みに委ねている。

図表１をみると、各窯元の生産・流通・経営のあり方には違いがみられる。N 窯は既存の流通チャネルを利用しながら制作機能を中心に担っている。一方、W 工房、T 窯、H 工房では販売・広報機能を自ら担っている。S 窯、O 窯は、既存の流通チャネルを利用しながら、一部の販売機能を自ら担っている。M 窯は、既存の流通チャネルを利用しつつも販売・広報機能を幅広く自ら担っている点で特異である。三指標は異なる側面を示すため、合計点は用いず、以下では各指標の分布を個別に検討する。

仲介依存度２（商社・問屋を主たる流通経路とする）に該当する事例は確認されなかった。ただし、調査対象の選定には偏りがあり、この結果だけから産地全体の仲介者不在を判断することはできない。

次に機能内部化の分布を見ると、調査対象の全７件のうち６件が「1」以上であり、何らかの販売・広報機能を自ら担っていた。機能内部化が 0 であるのは N 窯のみであり、高度な専門技術の維持を制作の中心に置く同窯の事業形態と対応している。

一方で、分業度については、N 窯を含む全７件が「0」または「1」にとどまった。これは、武雄において有田のような工程ごとの専門分化（産地分業）が進んでおらず、各窯元が成形から焼成、さらには細工に至るまで自前で完結させる「一貫生産体制」を基本としており、３節で確認した歴史的な生産構造との連続性がみられる。調査対象には小規模一貫生産という共通点がある一方、販売・広報機能をどの程度自ら担うかには違いがみられる。

5.2. 事例分析：分散均衡を支える適応行動

本項では、産地共通の流通仲介機能が乏しい状況に対して、新規参入者がどのように対応しているのかを検討するため、W 工房を取り上げる。W 工房は参入時に利用できる既存の流通ネットワークを持たず、卸売業者などの仲介主体を介さずに事業を展開し、自ら販路を開拓してきた。その経緯はヒアリン

グでも語られている。単一事例であるため一般化には慎重である必要があるが、前項で確認した産地構造のもとで、個々の生産主体がどのような対応をとるのかを具体的に検討する事例として位置づける。

W 工房の参入後の経緯は、以下の四点に整理できる。

第一に、利用可能な仲介者がいないことは、参入以前からの与件であった。ヒアリングでは、「仲介される方はいなくて、個人で開拓していく」との発言が確認された。自ら販路を開拓するという対応は、参入後に複数の選択肢から選ばれたというよりも、利用できる仲介機能が乏しい環境のもとで生じたものであった。

第二に、こうした条件のもとで、販路の確保を自ら行う必要が生じた。イベントへの出展、個別営業、SNS による発信といった販売・広報活動を自ら担うことは、W 工房にとって、利用可能な仲介主体が存在しないという制約への対応であった。

第三に、販売機能を内製化すること（＝機能内部化の進行）は、制作時間にも影響を及ぼしている。「制作よりも販売に時間を取られることが多い」との発言からは、販売活動が制作時間を制約する負担となっていることがうかがえる。

第四に、調査時点においても、W 工房は自ら販売・広報機能を担っていた。これは、仲介者を介した流通への移行が観察されないこと自体を均衡の証拠とするものではないが、参入時の環境に対応して形成された販売方法が、その後も継続されていることを示している。

W 工房では、利用可能な仲介主体が存在しない状況のもとで、自ら販路を開拓し、販売・広報機能を自ら担うという対応がとられていた。その結果、制作以外の活動にも時間を配分する必要が生じている。この事例は、産地共通の仲介機能が乏しい状況に対して、個々の生産主体が販売機能を内製化することで事業を継続するという、分散的な産地構造と整合的な適応行動を示している。ただし、一事例から産地全体の因果関係を導くことはできない。こうした適応行動が仲介者の参入や産地分業の形成に及ぼす影響については、他の事例を含めて検討する必要がある。

もっとも、産地共通の仲介機能に依存せず、窯元ごとに市場との接続方法を形成するという対応は、新規参入者だけにみられるものではない。複数世代にわたり継承されてきた N 窯では、高度な制作工程を窯元内部で担いながら、固定客や従来からの展示機会を通じて販売を継続している。また M 窯では、外部の商業施設や組織との連携を利用しながらも、経営方針の決定や人的ネットワークの形成は窯元自身が担っている。両者は、W 工房のように販売・広報機能を積極的に内製化しているわけではなく、市場との接続方法もそれぞれ異なる。しかし、産地共通の仲介機能に全面的に依存せず、窯元ごとに制作機能と市場との接続方法を組み合わせている点では共通している。したがって、分散的な産地構造への適応は新規参入時に限って生じるものではなく、継承窯元においても、それぞれの歴史的条件に応じた形で続いている可能性がある。

5.3. 生産構造と分業の未発達

武雄の生産構造をより具体的に把握するため、まず武雄と有田の産地規模を比較する。現在、武雄市内には黒牟田地区、内田地区などを中心としておよそ 80 ～ 90 の窯元が存在するとされている[26]。これら

26　武雄市役所ヒアリング。なお、ここでいう約 80 ～ 90 窯元は、個人経営を含む市内の窯元についての聞き取りに基づく概数である。一方、図表 2 の武雄市 20 事業所は、佐賀県「令和 5 年（2023 年）経済構造実態調査」による

の多くは家族経営を基本とする小規模工房であり、個人または数名規模の作業体制によって生産が行われている。

有田・波佐見では近代以降、工程分業に基づく企業的生産体制が形成されたのに対し、武雄では成形から焼成に至るまでを単一の窯元が担う一貫生産が一般的である。佐賀県「令和５年経済構造実態調査」によれば、有田町の窯業関連事業所数は 73、従業者数は 922 人であるのに対し、武雄市はそれぞれ 20・244 人にとどまっており（図表 2）、両産地の規模格差は統計上も明確に確認される。

ただし、以下の対比は両産地の一般的な構造傾向を示すものであり、有田と武雄を相互排他的な類型として捉えるものではない。有田内部にも一貫制作を行う作家や工房が存在し、武雄にも家族内の役割分担や外部事業者との部分的な連携がみられる。本稿では、こうした産地内部の多様性を前提としたうえで、産地レベルにおける工程分業と流通仲介機能の違いに着目する。

有田では、産地問屋が商品企画・販路開拓を担うことで、窯元は製造工程に特化する分業体制が成立している。一方、武雄ではこれらの機能が窯元内部に取り込まれており、分業ではなく一貫経営が基本となっている。この差異は、生産規模だけでなく、流通仲介機能や窯元内部で担われる機能の違いとも関係していると考えられる。産地内で工程分業が進んでいないことは、個々の窯元が制作工程を自ら管理し、独自の技法や作風を維持する生産形態とも結びついている。この点からも、武雄では産地内における機能分化が十分に発達していないことがうかがえる。これは、作業仮説における「分業の未発達」という条件に対応する。

図表 2　事業所数および従業者数

（単位：事業所、人、万円）

	事業所数	従業者数	製造品出荷額等
伊万里市	14	149	106,819
武雄市	20	244	204,167
嬉野市	20	138	99,333
有田町	73	922	593,669

注）令和５年６月１日現在。個人経営の数値は含まない。
出典：佐賀県「令和５年（2023 年）経済構造実態調査」表 14 より抜粋

図表 3　製造品出荷額等の内訳と順位（武雄市）

（単位：百万円）

	1 位	2 位	3 位	4 位	5 位
武雄市	電気機械器具 （15,716）	鉄鋼業 （14,202）	生産用機械器具 （13,931）	窯業・土石製品 （9,501）	プラスチック製品 （2,775）

注）令和４年６月１日現在（経済センサス - 活動調査）
出典：『令和５年度版　武雄市統計情報（統計要覧）』より作成

図表 2 によれば、武雄市の窯業関連事業所は 20 事業所、従業者 244 人であり、1 事業所当たりでは約 12.2 人となる。有田町は 73 事業所、922 人で、1 事業所当たりでは約 12.6 人である。ただし、この統計

数値であり、個人経営を含まない。したがって、両者は対象範囲が異なる。

には個人経営が含まれていないため、武雄に多数存在する小規模窯元の実態をそのまま反映した数値ではない。このため、図表2は両産地の事業所数や従業者数の規模を比較する資料として位置づけ、生産組織の違いについてはヒアリング結果とあわせて検討する必要がある。

図表3によれば、武雄市の製造品出荷額等において、窯業・土石製品は約95億円で第4位に位置している。窯業は現在も武雄市の製造業の一部を構成しているものの、電気機械器具、鉄鋼業、生産用機械器具の出荷額を下回っている。加えて、ヒアリング調査でも各窯元が成形から焼成までの複数工程を自ら担う事例が多く確認された。武雄の生産構造の特徴は、産地内で工程を専門事業者に分担するのではなく、個々の窯元が比較的広い範囲の制作工程を担っている点にある。

5.4. 流通仲介機能の乏しさと販売行動

販売面でも、窯元自身が販売・広報・顧客対応を担う事例が多くみられる。本項では、こうした販売行動と武雄の流通構造との関係を検討する。

ヒアリング結果を基に、各窯元が担っている機能を整理すると、①製造、②販売、③広報、④顧客対応の4機能に区分できる。調査対象7件のうち6件では、販売・広報等の何らかの機能を内部で担っていた。本節では、その具体的な内容と流通構造との関係を検討する。

唯一、機能内部化0のN窯は、「透かし彫り」という高度な専門技術を一貫生産によって維持し、自ら積極的な広報や直販を行わず、百貨店や展示会など既存の流通チャネルを利用している。調査対象のなかでは、技術的専門性と既存流通の利用が併存する事例として位置づけられる。

武雄における流通仲介機能の特徴を考えるうえでは、有田との産地組織の違いが参考になる。有田には生産者組織である有田陶磁器工業協同組合と、流通業者組織である有田焼卸商業協同組合が存在し、生産と流通を担う主体が組織的に分化している（大木、2017）。これに対して武雄では、有田の産地問屋組織に相当する流通業者の組織は確認されない。また、鈴田（2020）は武雄焼のブランド戦略を論じるなかで、窯元による販路開拓の必要性を指摘している。これらを踏まえると、武雄では有田に比べ、産地レベルで流通を担う仲介機能が限定されていると考えられる。

ヒアリング結果にも、この違いと対応する販売行動がみられる。5.2節で示したW工房に加え、T窯では武雄温泉の旅館等との個別の連携を通じて販路や顧客との接点を形成している。H工房も独自に海外販路を構築しており、産地外の市場と直接接続する事例である。

これらの事例から、販売機能を内製化した窯元の対応は一様ではないことがわかる。W工房やH工房はデジタル媒体や独自の販路を通じて産地外・海外市場との接点を形成しているのに対し、T窯は武雄温泉という地域資源との関係を活用している。前者を「外部市場接続型」、後者を「地域資源埋込型」と捉えることができる。

武雄温泉との連携や「武雄焼」としての情報発信も行われているが、今回の調査では、これらが産地全体の窯元を共通の流通経路に組み込む仕組みとして機能していることは確認されなかった。むしろ、各窯元がそれぞれの経営資源や顧客関係を用いて販路を形成している点に、武雄の販売構造の特徴がみられる。

5.5. 小括：分散的産地構造の持続

本節では、武雄陶磁器産業の現代的な構造について、生産工程の分業、流通仲介機能、窯元が担う経営機能の三つの側面から検討した。ヒアリング調査では、各窯元が複数の生産工程を担う小規模一貫生産が多く、販売・広報・顧客対応についても窯元自身が担う事例が確認された。また、有田と比較すると、産地レベルで流通を担う仲介機能は限定されている。

これらの観察は、1.3 節で提示した分散均衡の三条件、すなわち①分業の未発達、②流通仲介機能の乏しさ、③機能内部化と整合している。ただし、調査対象は 7 件に限られていることから、これらの結果から武雄産地全体について一般化することはできない。本節の分析は、分散均衡という作業仮説を確証するものではなく、その妥当性を検討するための探索的な結果として位置づけられる。

なお、本作業仮説の反証可能性を明示しておく。仮に分散均衡が市場規模の小ささという外生的条件の帰結に過ぎないならば、同程度の市場規模を持つ他産地でも同様の三指標パターンが観察されるはずである。逆に、仲介者が存在する産地で分業度が高く、機能内部化が低いという傾向が確認されれば、本稿の解釈は支持される。この点は、今後の比較研究における検証課題となる。

6. 考察——分散均衡の理論的含意と構造的限界

6.1. 産業集積論に対する理論的含意

武雄の事例から、産業集積における仲介機能について 2 点が指摘できる。

第一に、産業集積における仲介機能の位置づけである。既存研究では、仲介機能は分業や取引を促す要因として論じられてきた。武雄の事例からは、その機能が形成されない場合、生産主体が販売まで担うことで、仲介者を介さない取引関係が定着する可能性が示唆される。したがって、仲介機能は産地統合の結果としてのみ捉えるのではなく、その形成過程を左右する条件としても検討する必要がある。

この点を歴史的経路との関係からみると、分散的な窯場構造と、現在の窯元の経営行動との間には、いくつかの連続性がみられる。現代の武雄では、窯元ごとに独自の作風や顧客関係が形成されている。一方、産地全体を束ねる流通主体や共同的な販売組織は十分に形成されず、「武雄焼」として統一的に市場へ結びつく仕組みも限定的であった。こうした条件のもとでは、各窯元がそれぞれの技術や顧客関係を維持しながら、販売・広報機能を自ら担うことになる。本稿の歴史分析と現代調査をあわせてみると、近世以来の分散的な生産単位がそのまま存続したというよりも、技術継承、個別的な顧客関係、共同的な流通組織の乏しさを通じて、現在の機能内部化へとつながっていると考えられる。

第二に、「分散均衡」概念の比較研究への展開可能性である。本稿で用いた三指標（分業度・仲介依存度・機能内部化）は、分散均衡の構造的特徴を比較するための操作的枠組みとして設定したものである。有田・波佐見・唐津などと三指標の組み合わせを産地間で比較することで、仲介機能の形成を促す、あるいは阻害する条件を検討できる。「分散均衡」は、統合に至らない産地構造を比較分析するための一つの枠組みとして位置づけることができる。

6.2. 分散均衡の両義性——創作的自律性と継承上の負担

第 5 節の分析からは、武雄の分散的な生産体制が、個々の窯元の創作的自律性と結びついていることも示唆される。窯元単位で生産から販売までを担う体制では、各窯元が独自の技法・作風・市場との接続方法を選択しやすい。W 工房によるデジタルを介した海外市場との直接接続や、T 窯による地域の観光資源を活用した販路形成は、その具体例として挙げられる。

この点で、分散的な構造は効率性や機能分化の面で制約を持つ一方、窯元ごとの異なる技法や市場対応を維持する条件にもなりうる。武雄にみられる作風や販売方法の多様性は、産地全体を単一の生産・流通方式に統合しない構造と無関係ではないと考えられる。鈴田（2020、38-45 頁）は、武雄焼のブランド戦略として「多様性」「歴史性」「総合力」を挙げ、多様性を産地の特徴として評価している。本稿はこれを規範的なブランド論としてではなく、分散的な産地構造のもとで生じる特徴として捉える。

しかし、こうした創作的自律性を可能にする構造は、個々の窯元が多くの機能を担わなければならないという負担も伴う。武雄では一つの窯元が複数の製造工程を担うだけでなく、販売・広報・顧客対応まで自ら行う事例がみられる。そのため、窯元を継承する際には、特定の製造技術だけでなく、制作から販売まで幅広い業務を引き継ぐことになる。

ヒアリングでも、「製造だけでなく売ることまで一人でやらなければならない」といった趣旨の発言がみられ、制作以外の業務も窯元自身が担っていることが確認された。また、後継については「継ぐかどうか決めるのは子ども次第」とする語りもみられた。これらの発言だけから、機能の内部化が後継者不足を直接引き起こしていると結論づけることはできない。しかし、武雄の小規模窯元では、製造技術だけでなく販売や顧客対応を含む複数の機能が窯元単位で維持されているため、事業の継承もこれらの機能を含むものとなる。この点は、工程や経営機能が複数の主体に分担されている産地とは異なる継承上の条件である。

武雄の後継者問題は、後継者となる個人の有無だけでなく、小規模な窯元が担っている複数の機能をどのように継承するかという問題としても捉える必要がある。分散的な構造は、窯元の創作的自律性を支える一方で、事業継承時の負担ともなりうるという分散均衡の両義的な性格を示している。

6.3. 本研究の限界

本研究には三つの限界がある。第一に、単一事例研究であるため、他産地との系統的な比較分析を行っていない。本稿の作業仮説が武雄固有の特徴を反映したものなのか、それとも流通仲介機能が限定的な陶磁器産地に広くみられるものなのかは、有田・波佐見・唐津等との比較を通じて検証する必要がある。第二に、ヒアリング対象が全窯元の 1 割弱にとどまり、武雄市役所の紹介により選出された対象にも偏りがある。廃業を検討中の窯元や経営上の困難を抱える窯元、仲介業者との取引関係を持つ窯元が調査対象から漏れている可能性は否定できない。したがって、ヒアリング結果のみから産地全体の流通構造を一般化することはできない。本稿では、仲介機能に関する産地レベルの特徴については制度的・統計的資料とあわせて検討した（5.4 節参照）。また、従事者の年齢構成や損益構造を含む悉皆調査を実施しておらず、定量的な把握にも限界がある。

第三に、歴史的考察における一次史料の不足である。本稿で検討した武雄鍋島家の統治構造と流通仲介機能の形成との関係、および江戸期の広域流通網における武雄陶器の位置づけについては、武雄市歴

史資料館所蔵の藩政文書や発掘調査報告書等による検証が十分ではない。歴史的考察の一部には推論を含んでおり、今後さらに一次史料による検証が必要である。

これらの限界を踏まえ、本研究は分散的産地構造の持続メカニズムについて一つの仮説を提示する探索的研究として位置づけられる。今後は、他の陶磁器産地との比較、調査対象の拡大、歴史資料の検討を通じて、「分散均衡」の成立条件と適用範囲を検証する必要がある。

7. 結語

本稿では、武雄陶磁器産業の歴史的展開と現代の生産・販売構造を検討した。武雄では、小規模な窯元が一貫生産を続け、流通仲介機能が十分に形成されないなかで、各窯元が販売や広報を個別に担っている。この構造は近年になって生じたものではなく、近世以来の分散的な窯場構造と、その後の市場環境への対応が重なって形成されてきた。

本稿では、このように統合に移行しない産地構造を「分散均衡」と捉えた。武雄の事例からは、産業集積が必ずしも分業の深化や産地統合に向かうわけではなく、個々の主体による対応が、結果として分散的な構造の維持につながる可能性が示唆された。

窯元単位の一貫経営は、作風の多様性や個々の窯元による個性的で柔軟な市場対応を可能にする一方、販売・広報等を含む複数の機能を窯元が担うことから、事業継承時の負担も大きくなりうる。したがって、分散的な構造そのものを解消するのではなく、個々の窯元の自律性を維持しながら、産地として必要な機能をどのように補完するかが課題となる。

この点は、産地支援のあり方にも示唆を与える。武雄に有田型の分業・流通構造をそのまま導入することが適切であるとは限らない。一つの方向性として考えられるのは、窯元の制作上・販売上の自律性を維持しながら、情報発信、物流、海外販売、顧客管理、後継者支援など、個別窯元だけでは負担の大きい機能を統合的かつ選択的に補完する仕組みである。行政や産地組織には、製品や販売経路を一元化するのではなく、それぞれの窯元が必要な機能を選んで利用できる支援基盤を整える役割が求められる。

本稿の貢献は三点に整理できる。第一に、肥前陶磁研究において武雄を産業集積論の視角から位置づけた点である。第二に、武雄にみられる「分業なき集積」を「分散均衡」という概念から捉え、仲介機能の乏しさに対する各窯元の適応が機能内部化を促し、その結果として非統合的な産地構造が再生産されるという、仮説的な説明枠組みを提示した点である。第三に、伝統産業の持続を規模拡大や組織統合だけで捉えるのではなく、小規模な生産主体が分散的に並立する形態にも目を向けた点である。「分散均衡」の適用可能性については、今後、他産地との比較を通じて検証する必要がある。

謝辞

ヒアリング調査にご協力いただいた武雄市内の窯元・作家および武雄市役所の皆様、ならびに貴重な情報をご提供いただいた松貢陶土有限会社代表・松尾誠也氏に、心より感謝申し上げます。また、編集委員ならびに査読者の先生方には、本稿の改善に有益なご意見を賜りました。記して感謝申し上げます。本研究は、JSPS 科研費 JP23K22152 の助成を受けたものです。

付録：各窯元の概要とスコア付与根拠

窯名	創業年	制作形態	所在地	分類	スコア	評価根拠
M 窯	1595 年	単独	飛龍窯エリア	分業度	0	「基本的に自ら制作」しており、職人を抱えた分業体制ではなく作家個人の一貫制作に重きを置いている。
				仲介依存度	1	TSUTAYA グループとの連携や地元百貨店、ホテルでの販売を行っており、外部の商業施設や組織を通じた流通に依存している。
				機能内部化	2	かつてオンライン販売を試みた経験や、商工会議所を通じた異業種交流への積極的参加など、経営戦略の立案や人脈構築を自ら主体的に行っている。
S 窯	1997 年	親子	飛龍窯エリア	分業度	1	有田での修行経験があり、以前は分業体制の中で活動していた。現在は個人での制作が主だが、家族での役割分担や過去のネットワークを一部維持している。
				仲介依存度	1	「百貨店での個展準備と顧客への DM 送付」という記述があり、百貨店などの伝統的な仲介チャネルを重要な販路としている。
				機能内部化	1	「オンライン販売の強化と SNS 活用の検討」に着手しており、自ら販路を開拓する意志は見られるが、完全な内部化の途上にある。
W 工房	2014 年	夫婦	飛龍窯エリア	分業度	0	「自分なりのスタイルを持って活動」しており、大規模な窯元のような量産・分業を行わず、個人のクリエイティビティを優先している。
				仲介依存度	0	「主にアメリカからの購入が多い」「海外発送も行っている」など、外部の商社を介さず、自力でグローバルな直販体制を構築している。
				機能内部化	2	YouTube を積極的に活用し、コメントのほとんどが海外から寄せられるほど、独自の動画配信を通じた広報・ブランディングを自ら行っている。
N 窯	1598 年	単独	三間坂エリア	分業度	0	非常に手間のかかる「透かし彫り」の工程を含め、外部に頼らず完結させる一貫生産の体制をとっている。
				仲介依存度	1	15 代続く歴史と伝統的な技法（透かし彫り）を背景に、固定客や特定の展示機会など、これまでの歴史的経緯に基づく流通経路を維持している。
				機能内部化	0	「作るだけで（精一杯）」といったニュアンスの語りが見られ、最新のデジタルマーケティングや SNS による積極的な販路開拓よりも、「技術の継承」と「制作」に全リソースを集中させている。
T 窯	2005 年	単独	三間坂エリア	分業度	1	大量生産が難しいため、一定の生産効率を維持するための工夫（家族や周囲との協力）を行いつつ、作家としての個性を両立させている。
				仲介依存度	0	「飲食店での器の使用を通じて販路拡大を目指す」など、自ら足を使って料理人とコラボレーションを行い、独自の直販ルートを開拓している。
				機能内部化	2	SNS による情報発信、キャッシュレス化の推進、自社企画のイベント立案など、経営に必要な全機能を自前でアップデートし続けている。

O 窯	1968 年	単独	川登エリア	分業度	0	佐賀県陶芸協会の活動などに携わりつつも、制作においては「作家としての視点と作品作り」を重視した個人単位の活動が主である。
				仲介依存度	1	公募展や協会活動を通じた認知獲得が主であり、特定の流通ルートというよりは、文化的な枠組みの中での展示・販売を行っている。
				機能内部化	1	生涯教育の重要性を説くなど、自身の作品を社会に位置づける「広報・教育的側面」を自ら担っている。
H 工房	1985 年	工房	黒髪山エリア	分業度	1	「一人で年間 7 作品が限界」という高度な一貫制作を追求しつつ、必要に応じて他の人（職人等）と協力して制作を進める「作家主導の柔軟な分業」を示唆している。
				仲介依存度	0	フィンランドでの経験を機に、独自の海外市場での成功を収めており、既存の産地流通システムに頼らない独立した販路を持っている。
				機能内部化	2	「芸術と経営の融合」を自ら体現し、文章を書きながらフォルムを考えるという独自の創作プロセスと、世界市場をターゲットにした高度な戦略立案を自ら行っている。

注）「制作形態」は制作主体の構成を示す。「分業度」は生産工程における役割分担の程度を示すものであり、複数人による制作であっても、工程ごとに独立した専門事業者が担う産地分業とは区別して評価した。

参考文献

Arthur, W. B.（1994）*Increasing Returns and Path Dependence in the Economy*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Becattini, G.（1990）“The Marshallian Industrial District as a Socio-Economic Notion,” in Pyke, F., Becattini, G. and Sengenberger, W.（eds.）, *Industrial Districts and Inter-firm Co-operation in Italy*, Geneva: International Institute for Labour Studies, pp. 37–51.

Lazerson, M.（1993）“Factory or Putting-Out? Knitting Networks in Modena,” in Grabher, G.（ed.）, *The Embedded Firm: On the Socioeconomics of Industrial Networks*, London: Routledge, pp. 203–226.

Marshall, A.（1890）*Principles of Economics*, London: MacMillan and Co.（永沢越郎訳『経済学原理』信山社、1985 年）.

North, D. C.（1990）*Institutions, Institutional Change and Economic Performance*, Cambridge University Press.（竹下公視訳『制度・制度変化・経済成果』晃洋書房、1994 年）.

Piore, M. J. and Sabel, C. F.（1984）*The Second Industrial Divide: Possibilities for Prosperity*, New York: Basic Books.（山之内靖ほか訳『第二の産業分水嶺』筑摩書房、1993 年）.

Porter, M. E.（1980）*Competitive Strategy*, Free Press.（土岐坤ほか訳『競争の戦略』ダイヤモンド社、1982 年）.

青木昌彦（2001）瀧澤弘和・谷口和弘訳『比較制度分析に向けて』NTT 出版.

石川和男（2020）「西肥前陶磁器と商人活動――伊万里津における商業活動を中心として――」『専修大学社会科学研究所月報』No.686・687、74–104 頁.

一般財団法人伝統的工芸品産業振興協会「伝統的工芸品産業の現状」（https://kyokai.kougeihin.jp/current-situation/）2026 年 3 月 9 日参照。

今泉元佑（1974）『初期有田と古九谷』雄山閣.

大木裕子（2012）「有田の陶磁器産業クラスター：伝統技術の継承と革新の視点から」『京都マネジメント・

レビュー』第 21 号、1-22 頁.
大木裕子（2017）『産業クラスターのダイナミズム――技術に感性を埋め込むものづくり』文眞堂.
大木裕子（2026）「文化資源依存型エコシステムの構築と制度イノベーション――日本の伝統産業における実証的研究――」共立女子大学『総合文化研究所紀要』第 32 号、15-38 頁.
大橋康二（1989）『肥前陶磁』ニュー・サイエンス社.
大橋康二先生喜寿記念論文集編集委員会編（2023）『陶磁器と考古学――大橋康二先生喜寿記念論文集』雄山閣.
佐賀県（2023）「令和 5 年（2023 年）経済構造実態調査」https://www.pref.saga.lg.jp/toukei/kiji003111446（2026 年 4 月 9 日参照）。
佐賀県肥前古陶器窯跡保存対策連絡会編（1999）「肥前古陶磁窯跡調査・基本方針策定報告書」.
鈴田由紀夫（1985）「近代における有田陶業技術の変遷」『技術と文明』2 巻 1 号、1-22 頁.
鈴田由紀夫（2020）『武雄焼入門――その歴史と特色』武雄市観光協会.
武雄市（2025）『令和 5 年度版　武雄市統計情報（統計要覧）』武雄市.
武雄市教育委員会編、永竹威執筆（1974）『武雄古唐津系陶芸技法調査記録』佐賀県文化財調査報告書第 27 集、佐賀県教育委員会.
武雄市教育委員会編（2025）『武雄市文化財調査報告書 第 54 集 武雄のやきもの』武雄市教育委員会.
笠間恵美子（2024）「伝統産業における後継者育成の取り組みと課題――堺市における刃物産業を事例に――」『地域経済学研究』第 47 号、7-18 頁.
竹下智（2024）「日本の工芸「KOGEI」を世界に――発見される日本から売り込む日本へ――」『野村資本市場クォータリー』2024 Autumn、90-123 頁。https://www.nicmr.com/ja/report/capitalmarket/report_vol282/main/016/teaserItems1/015/link/2024aut10.pdf（2026 年 3 月 10 日参照）。
中島浩気（1936）『肥前陶磁史考』肥前陶磁史考刊行会.
中島浩気著、永竹威編（1955）『肥前陶磁史』肥前陶磁史刊行会.
永竹威（1975）『唐津』保育社.
林屋晴三編（1989）『日本の陶磁（5）唐津』中央公論新社.
淵佳代子（2000）「武雄古唐津の装飾法」原田保則・淵佳代子『萱ノ谷窯跡』（武雄市文化財調査報告書第 40 集）、武雄市教育委員会、26-32 頁.
山形万里子（2016）「近代移行期の陶磁器流通：全国的流通網の成立」『流通科学大学創立五十周年記念論文集』、211-255 頁.
山田幸三（2013）『伝統産地の経営学：陶磁器産地の協働の仕組みと企業家活動』有斐閣.

【論文】

邦楽におけるオーケストラ的発想の受容
――箏楽器編成の変化を中心に――

林　　正　典*・大　木　裕　子**

The Reception of Orchestral Thinking in Traditional Japanese Music: The Transformation of Koto Ensemble Instrumentation

Shoten Hayashi, Yuko Oki

要旨

日本の箏曲は近世以来、13 絃箏を中心とする旋律共有型の合奏構造を特徴としてきたが、近代以降、西洋音楽との接触を通じて変容した。本論文は、1921 年に宮城道雄が開発した 17 絃箏を中心とする低音箏の導入が、箏曲の音楽構造と合奏観にどのような変化をもたらしたかを、音楽構造の次元から明らかにすることを目的とする。従来研究が宮城の音楽思想や作品分析を中心としてきたのに対し、本論文は変化の結果として合奏がとった音楽構造に着目する点に独自性がある。分析にあたり「オーケストラ的発想」を、音域の機能的分化、同族楽器群の分化、低音の基盤的自律性の三点として定義し、17 絃箏導入がこれらの要素の形成を促す重要な契機となったことを示す。さらに 20 絃・25 絃への展開による箏族楽器群の形成、《落ち葉の踊り》の分析を通じて、この変容が西洋音楽の単純な模倣ではなく、日本的な音色観や「余白」の美学を保持した伝統の再編であったことを論じる。

Abstract

This paper examines the reception of orchestral musical thinking in modern koto music, focusing on changes in ensemble instrumentation. Since the early modern period, koto music has centered on the 13-string koto and developed what this paper terms a “melody-sharing ensemble structure,” in which instruments ornament a shared melodic line rather than occupy functionally distinct registers. Following the introduction of Western music during the Meiji era, Miyagi Michio developed the 17-string koto in 1921 to provide an independent bass register. This paper defines orchestral thinking as comprising three elements: functional differentiation by register, differentiation within a family of instruments, and the fundamental autonomy of the bass part. None of these elements had been clearly established as principles of ensemble organization within the melody-sharing structure. Through an analysis of the development and musical significance of the 17-string koto, an examination of Miyagi’s ensemble work *Ochiba no Odori*, and a study of the subsequent emergence of the 20- and 25-string kotos, the paper traces how these three elements became embedded in koto ensemble practice,

* 武雄アジア大学客員教授
** 武雄アジア大学教授

giving rise to what it terms a “koto instrument family.” Rather than treating this transformation as a simple process of Westernization, the paper argues that it represents a reorganization of Japanese musical tradition from within. This reorganization retained the aesthetics of melodic sensibility and yohaku（musical space and reverberation）even as vertical, register-based ensemble structures developed.

キーワード：箏曲、オーケストラ的発想、17 絃箏、宮城道雄、合奏構造

Keywords ：Koto Music, Orchestral Thinking, 17-String Koto, Miyagi Michio, Ensemble Structure in Koto Music

目　次

序論
1. 伝統的箏曲における音楽構造
2. 近代日本における西洋音楽受容と邦楽
3. 宮城道雄と箏楽改革
4. 低音箏の導入と箏楽器編成の変化
5. 箏楽のオーケストラ化とその展開
6. 邦楽における西洋音楽受容の意味

序論

日本の邦楽は、しばしば「伝統音楽」として固定的・静態的に捉えられる。しかし実際には、近代以降の邦楽は、西洋音楽との接触を通じて大きな変容を経験してきた。とりわけ箏曲の分野では、楽器改良、作曲技法、演奏形態の変化が急速に進み、従来の音楽構造を大きく変化させた。その中でも、低音域を担う 17 絃箏の開発は、単なる楽器の改良にとどまらず、邦楽における合奏観そのものを変化させた重要な転換点であったと考えられる。

近世以来の箏曲は、13 絃の箏を中心として成立してきた。生田流や山田流に代表される伝統的箏曲では、歌との結びつきや旋律線の美しさが重視され、限られた音域の中で繊細な表現が追求されていた。そのため、西洋音楽に見られるような各声部が音域ごとに専属的に機能分化するオーケストラ的編成とは異なる性格を有していた。合奏は存在したが、それは旋律を共有しながら相互に装飾し合う「旋律共有型」の構造であり、低音が独立した基盤的声部として機能することも、同族楽器の中で音域帯を意図的に分化させることもなかった。

しかし、明治以降、日本社会は急速な近代化の過程に入り、西洋音楽は教育制度や演奏文化を通じて広く浸透していった。この流れの中で、邦楽界においても新たな表現の可能性が模索されるようになった。特に宮城道雄（1894–1956 年）は、西洋音楽の要素を積極的に取り入れながら箏曲の近代化を推進

した人物として注目される。宮城は 1921（大正 10）年に 17 絃箏を開発[1] し、箏楽に低音領域を導入した。このことによって、箏合奏における音域構造は大きく拡張され、従来の合奏様式から、より声部的・立体的な構造へと変化していった。

さらに 17 絃箏の登場以降、20 絃や 25 絃など、より広い音域を持つ楽器が次々に開発され、箏は単一楽器としてではなく、複数の音域を担う「箏族楽器群」として再編成されていくことになる。この変化は、西洋オーケストラにおける音域分化と役割分担に類似した構造を形成するものであった。

本論文の目的は、こうした箏楽器編成の変化を通して、邦楽における西洋音楽的発想の受容過程を音楽構造の次元から明らかにすることである。特に、17 絃箏を中心とした低音箏の導入が、箏曲の音域構造・声部構造・合奏観にどのような変化をもたらしたのかを考察する。一般にオーケストラを特徴づける要素には、音域分化、機能分担、低音による構造支持などがある。本研究では、①各楽器が特定音域を主要に担う「音域の機能的分化」、②同族楽器である箏の中で音域帯を意図的に分化させる「同族楽器群の分化」、③低音が旋律の装飾としてではなく合奏全体の音響的重心を支える独立声部として機能する「低音の基盤的自律性」、の三点を備えた合奏構造を「オーケストラ的発想」と捉えることとする。

もちろん、音楽学における洋楽受容論や管弦楽法の定義に照らせば、西洋のオーケストラの本質には、管弦打楽器という「異種楽器の色彩的組み合わせ（オーケストレーション）」や、「機能和声・対位法による厳密な多声的構築」が含まれる。その意味で、同一の撥弦楽器の原理に基づく箏だけで構成される「箏族楽器群」の合奏は、西洋オーケストラのような異質的音響の対比や和声的充満を完全には再現し得ないという「理論的限界」を原理的に抱えている。

しかしながら、近代日本における洋楽受容を論じた先行研究（千葉 2007, 2015）が指摘するように、当時の邦楽家たちが西洋音楽から受けた最大の衝撃は、音色の多彩さ（異種楽器の結合）そのものよりも、むしろ高・中・低音の役割分担が体系的に設計され、それらが立体的な構造を形成している点にあったと考えられる。つまり、当時の邦楽界が受容しようとした「オーケストラ」とは、楽器の物理的な多様性そのものではなく、音域ごとの機能分化によって垂直的な空間を構築する「編成的思考のシステム」であったと言える。

本研究では、「オーケストラ的発想」を、西洋オーケストラの構造そのものを意味する概念としてではなく、異なる音域・機能を担う声部を組織的に配置し、それらを全体的な音響構造として構成する発想を指す分析概念として用いる。具体的には、①音域の機能的分化、②同族楽器群の分化、③低音の基盤的自律性という三つの側面に着目する。そのうえで、17 絃箏の導入は、従来の箏曲に部分的に存在していた音域差や機能差を、低音を中心とする明確な編成原理として組織化する転換点となったと考える。

箏曲の近代化に関する研究は、これまで主として宮城道雄の音楽思想や作品分析を中心に行われてきた。例えば、大海・舘（2016）は西洋と日本の技法が融合する《春の海》の構造的特徴を再評価し、小学校の創造的な表現活動の教材として活用できることを提示した。千葉（1993）は宮城の著作分析を通して作曲観や西洋音楽受容のあり方を検討した。また、菊地（2000）では、17 絃箏開発の音楽的意義が論じられている。さらに、村山（2020）のように記譜法や教育制度との関連から近代箏曲を検討する研究も行われている。これらに共通するのは、変化の動因（思想・技術・制度）に力点が置かれている点

1　小学館『日本大百科全書（ニッポニカ）』「十七絃」の項参照。

である。一方で、変化の結果として実際の合奏がどのような音楽構造をとるようになったのかという問いへの回答は、十分に展開されていない。この隙間を埋めること、すなわち音楽構造そのものの次元から変容を実証的に検証することが、本研究の独自性となる。

本研究のリサーチクエスチョンは「17 絃箏を中心とした低音箏の導入は、箏曲の音楽構造や合奏観にどのような変化をもたらしたのか」を明らかにすることである。研究方法としては、事例研究として楽曲分析を行う。論文では、まず近世以来の伝統的箏曲の構造を整理したうえで、明治以降の西洋音楽受容の流れを確認する。その上で宮城道雄《落ち葉の踊り》の楽曲分析を通じて 17 絃箏開発の背景と意義を検討し、20 絃・25 絃箏への展開を通じて箏合奏のオーケストラ的編成原理の受容について考察する。これにより、邦楽の近代化を単なる西洋模倣ではなく、日本的伝統の再編成として捉える視点を提示したい。

1. 伝統的箏曲における音楽構造

1.1. 近世邦楽における箏の位置づけ

箏は、日本において古くから用いられてきた撥弦楽器であり、その起源は中国から伝来した雅楽の箏にさかのぼるとされる。奈良・平安期には宮廷音楽である雅楽に用いられたが、近世に入ると、武家社会や町人文化の発展とともに、より広い階層へ普及していった。特に江戸時代には、三味線音楽や地歌との結びつきを通じて独自の発展を遂げ、箏曲は近世邦楽の主要なジャンルの一つとして確立された[2]。

近世邦楽における箏は、単独で演奏されるだけでなく、三味線や尺八などとの合奏によって演奏されることが多かった。とりわけ地歌箏曲では、箏・三味線・尺八による「三曲合奏」と呼ばれる演奏形態が成立し、近世邦楽を代表する合奏文化として定着した。その合奏構造については後述の通り、西洋音楽におけるオーケストラのように厳密な声部分化を前提とするものではなく、均質的な合奏構造を特徴としていた。

また、箏は歌との結びつきが強い楽器でもあった。近世箏曲では、器楽的技巧そのものよりも、歌唱旋律を支える柔軟な表現や、間（ま）を生かした抒情性が重視されていた。そのため、音楽全体を低音声部によって支えるというよりは、中音域を中心とした旋律線の流動性に価値が置かれていたと考えられる。

このように、近世邦楽における箏は、旋律性や抒情性を重視する音楽文化の中で発展してきた。この音楽構造を踏まえることで、近代以降に進行する音域拡張や編成変化の意味を、より的確に捉えることが可能となる。

1.2. 生田流・山田流の成立と特徴

近世箏曲の発展において重要な役割を果たしたのが、生田流と山田流である。両流派の成立を理解するためには、まず近世箏曲の源流にさかのぼる必要がある。

箏曲の近世的展開において出発点となるのは、九州・筑紫地方に生まれた筑紫箏である。16 世紀後半

2　この段落の記述は、小島美子監修（2008）『日本の伝統芸能講座　音楽』淡交社、201-264 頁を参照。

から 17 世紀初頭にかけて、筑紫善導寺の僧・賢順によって体系化されたとされる[3] この音楽は、雅楽由来の箏を在野の音楽文化へと移行させる端緒となった。筑紫箏は、宮廷や寺社の外で箏が独自に演奏される文化を切り開いたという点で、後世の箏曲諸流派の母体となる意義を持っていた。

この筑紫箏の流れを受け継ぎながら、さらに革新的な展開をもたらしたのが八橋検校（やつはしけんぎょう）である。八橋は、それまでの筑紫箏の調弦や楽曲構造を大きく改め、現在の箏曲の基盤ともいえる「段物」や「組歌」の形式を確立した[4]。とりわけ《六段の調》に代表される段物は、器楽曲としての箏の可能性を高めた作品として広く知られている。八橋検校はのちに「箏曲の祖」と称されるほどの影響を後世に及ぼし、生田流・山田流を含む近世箏曲の諸流派は、いずれもこの八橋の業績を基盤として成立した。

生田流は、八橋検校の流れを直接的に受け継いだ流派の一つである。江戸時代前期、生田検校によって成立し、主として上方（京都・大坂）文化圏を中心に発展した。生田は八橋流の奏法を継承しつつも、地歌三味線との合奏を積極的に取り込み、器楽的な表現の可能性を広げた。爪の形状に角爪を採用したことも、明快で技巧的な音色の実現に貢献した。このような方向性のもと、生田流は地歌との結びつきを深めながら、上方の都市文化のなかで独自の発展を遂げた。

一方、山田流は、江戸時代中期に山田検校によって創始され、江戸を中心に広がった流派である。生田流の影響を受けながらも、浄瑠璃や長唄など江戸の語り物・歌い物音楽の要素を取り込み、独自の流派を樹立した。丸爪を用いた奏法と相まって、旋律の抑揚や歌唱性・情緒的表現が重視される音楽様式が形成された。山田流の箏曲は、歌を中心に据えた音楽として江戸の町人文化に受け入れられ、関東一円へと普及していった。

このように、生田流と山田流はいずれも八橋検校という共通の源流を持ちながら、それぞれが異なる地域文化・音楽環境のなかで独自の特徴を形成した。両流派はいずれも 13 絃箏を基盤としており、音楽構造の中心は旋律線にあった。合奏においても、各楽器が独立した機能を分担するというよりは、旋律を共有しながら相互に装飾し合う性格が強かった。

1.3. 13 絃箏を中心とした音域構造

近世以来の箏曲は、13 絃の箏を中心として発展してきた。13 絃の箏は 13 本の絃を有し、可動式の柱（じ）を移動させることで調弦を行う楽器である。この柔軟な調弦機構は、日本音楽特有の旋法的表現を可能にし、多様な楽曲への対応を支えてきた。

一方で、13 絃の箏の音域は比較的中音域に集中しており、西洋音楽における低音楽器のような役割は限定的であった。そのため、箏曲の音楽構造は、低音によって和声を支えるというよりも、旋律線の流れと装飾的表現を中心として成立していた。また、同時発音による和声的構築よりも、単音の連続による旋律形成が重視される傾向が強く、重音や和音的奏法が用いられる場合も、西洋和声法に基づく機能和声とは異なる性格を持っていた。

このような音域的特性は、後に 17 絃箏が導入されることで大きく変化することとなる。特に低音域の

3　文化デジタルライブラリー　日本の伝統音楽「箏曲」の項参照。https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc29/kiku/genre/sankyoku/soukyoku/index.html（2026 年 7 月 1 日参照）。

4　国立国会図書館 「本の万華鏡　第 24 回―箏と箏曲―　第 3 章　箏曲を築いた人々」を参照。https://www.ndl.go.jp/kaleido/entry/24/3.html（2026 年 7 月 1 日参照）。

拡張は、箏合奏における役割分担と声部構造の形成に重要な影響を与えたと考えられる。

1.4. 伝統的箏曲における合奏観

近世邦楽における箏曲は、独奏のみならず、他楽器との合奏によって発展してきた。箏・三味線・尺八による三曲合奏は、江戸時代以降の代表的な演奏形態として広く定着し、日本の伝統的合奏文化を代表する存在となった。

しかし、その合奏構造は、西洋音楽におけるオーケストラとは性格を異にしていた。西洋オーケストラでは、高音・中音・低音を担う各楽器群が和声的・立体的構造を形成する。一方、三曲合奏では、各楽器が旋律を共有しながら装飾的変化を加える合奏様式が中心であった。三味線や尺八が独立した対位旋律や低音声部として機能することは比較的少なく、旋律を補完・変奏する形で絡み合うことが多かった。音域的な重なりや分岐は生じるが、それは構造的に設計されたものではなく、即興的・装飾的な性格を持っていた。

また、近世邦楽では「間」や余韻が重要視された。演奏者同士が完全に同期することよりも、微妙な揺らぎや時間的余白を共有することが重視され、西洋音楽における拍節的統一とは異なる時間感覚が存在していた。

このような合奏観は、近代以降に低音箏が導入され、より立体的・編成的な構造が形成されていく過程を考察する上での重要な比較基準となる。本稿でいう「合奏観」とは、音域配分や声部関係といった客観的な音楽構造そのものではなく、演奏者・作曲者がその構造をどう捉え、何を美的に重視していたかという、合奏という営みに対する共有された理解を指す。

1.5. 単旋律的構造と「余白」の美学

近世以来の箏曲における音楽構造のもう一つの特徴として、単旋律的性格の強さが挙げられる。複数の声部が和声的に積み重なる西洋音楽とは異なり、一つの旋律線を中心として音楽が展開される傾向が強く、重音や合奏による音の重なりが存在する場合も、それらは機能和声的構造を形成するものではなく、旋律の装飾や音色変化として用いられることが多かった。

この単旋律的構造の背景には、本研究が対象とする箏曲において重視されてきた「余白」や「間」の美意識がある。箏曲では、音を連続的に充満させるのではなく、沈黙や余韻を含めた時間空間全体によって音楽が構成される。発音されていない時間そのものが音楽表現の一部として機能し、箏の音色に固有の減衰特性――音が空間の中に自然に消えていく過程――がその感覚を支えてきた。これは、持続的な和声進行を基盤とする西洋音楽とは根本的に異なる音響観である。

さらに、旋律の細かな揺れや装飾、演奏者の呼吸感など、楽譜によって完全には記述されない身体的・口伝的な表現が、箏曲の中心的価値を担ってきた。この点もまた、西洋音楽的な声部構造や編成観とは異なる特徴として位置づけることができる。

以上のような単旋律的構造と「余白」の美学は、本節を通じて確認してきた伝統的箏曲の音楽観を象徴するものである。近代以降に低音箏が導入され、声部的・和声的構造が強化されていく過程は、単なる楽器の増加ではなく、こうした音楽観そのものの変容として捉える必要がある。

2. 近代日本における西洋音楽受容と邦楽

2.1. 明治以降の音楽近代化政策

明治維新以降、日本政府は近代国家建設を推進する中で、西洋文化の積極的導入を進めた。音楽分野においても、西洋音楽は文明開化を象徴する文化として重視され、教育制度や軍楽を通じて急速に普及していった。

1879 年には文部省音楽取調掛が設置され、日本側の主導のもとで西洋音楽理論や唱歌教育の整備が進められた。その過程で 1880（明治 13）年にアメリカ人音楽教育家ルーサー・ホワイティング・メイソン（Luther Whiting Mason）が助言者として招聘され、2 年あまりの来日中に、唱歌や器楽（ピアノ、オルガン、ヴァイオリン、管弦楽）の指導、和声学の特別講義のほか、ピアノ調律、オルガン試作など、西洋音楽にかかわることを全般的に担当した[5]。これにより、西洋音階や拍節構造、五線譜に基づく音楽教育が全国的に広がっていくこととなる。

また、軍楽隊の整備も西洋音楽の普及に大きな役割を果たした。金管・木管楽器を用いた西洋式合奏が導入され、規律的な合奏形態や和声的音響が社会に広く浸透していった。

一方、明治初期には邦楽を旧時代的文化とみなす傾向も存在していた。しかし近代化が進む中で日本独自の伝統文化を再評価する動きも現れ、邦楽を近代的に再編しようとする試みが次第に進められるようになった。箏曲の近代化も、こうした時代背景の中で進行していく。

2.2. 学校音楽と西洋音楽教育

明治期における西洋音楽普及の中心的役割を果たしたのが学校教育であった。小学校教育に唱歌科が導入され[6]、五線譜と一定の拍節に基づく斉唱が重視された。これは、口伝を中心として継承されてきた邦楽とは大きく異なる教育方法であり、日本人が幼少期から西洋音階・拍子・和声感覚に接する環境を生み出した。

さらに、東京音楽学校（現東京藝術大学）を中心として西洋音楽の専門教育も整備された。作曲、和声学、器楽演奏など西洋音楽理論に基づく教育が本格化し、日本人作曲家による洋楽作品も次第に生み出されるようになる。こうした制度的変化は邦楽界にも波及し、西洋音楽理論や作曲法を学んで自らの創作に取り入れる邦楽家が現れるようになった。

2.3. 邦楽界における近代化の要請

明治以降、西洋音楽が急速に普及する一方で、邦楽界は大きな転換期を迎えていた。西洋音楽が「進歩的・近代的」なものとして評価される中、邦楽界では伝統を維持しながら新たな時代に適応する必要性が強く意識されるようになった。

5　東京藝術大学未来創造研究センター「大学史資料室」Luther Whiting Mason の項参照。https://archives.geidai.ac.jp/contents/1-2/#lec1（2026 年 7 月 1 日参照）。

6　【法令名】「小学校教則綱領」（明治 14 年 5 月 4 日）文部省達第 6 号。小学校の教育課程の基準として、ここで初めて「唱歌」が独立した教科として明確に示された。

都市化や大衆文化の発展に伴い、音楽の聴取環境も変化した。演奏会文化の発展やレコード産業の登場は、従来の私的・限定的な演奏空間から公衆に向けた演奏へと音楽文化を変化させ、邦楽にも新しい演奏形式や作曲様式が求められるようになった。

とりわけ、西洋音楽における大規模合奏や和声的響きは、多くの邦楽家に強い刺激を与えた。低音域や立体的音響への関心が高まり、楽器改良や編成拡大への試みが行われるようになる。箏曲においてもこの流れは例外ではなく、新たな楽器開発と合奏形態の模索が次第に進んでいく。

2.4.「新日本音楽」運動の展開

20 世紀初頭、邦楽界では西洋音楽の影響を受けながら新たな日本音楽を創出しようとする動きが現れた。その代表的な潮流が「新日本音楽」運動である。この運動は、伝統邦楽の枠組みを維持しながらも西洋音楽の作曲技法や演奏様式を積極的に取り入れ、新しい時代にふさわしい日本音楽を創造しようとする試みであった。

この運動において中心的役割を果たした人物の一人が宮城道雄である。後述するように、宮城は伝統的な箏曲の語法を基盤としながら、西洋音楽の音響構造や合奏形式からの刺激を自らの創作に取り込んでいった。17 絃箏の開発はその実践的帰結の一つであり、楽器改良を通じて邦楽の音域構造そのものを変化させるという、きわめて根本的な革新であった。

また「新日本音楽」では、邦楽器と洋楽器の共演も試みられた。これにより、日本音楽は単なる伝統保存ではなく新たな創造活動として位置づけられ、邦楽の近代化はより広い文化的文脈の中で展開していくこととなった。

2.5. 邦楽における「西洋音楽化」とは何か

近代以降の邦楽は、西洋音楽との接触を通じて大きく変化した。しかしその変化を単純に「西洋化」と捉えるだけでは不十分である。邦楽は西洋音楽を全面的に模倣したのではなく、日本固有の音楽文化を基盤としながら新たな表現を形成していったからである。

本研究が着目するのは、この変化の中でも特に音楽構造の次元における変容である。五線譜の導入や和声的発想の受容、大規模合奏への志向といった要素は西洋音楽の影響を示す一方、箏曲の実践においてはそれらが日本的な旋法感覚や音色観と組み合わされながら受容された。とりわけ 17 絃箏以降の低音楽器導入は、従来には希薄であった声部的構造や編成的発想を邦楽内部に形成するという、音楽構造上の実質的変化をもたらした。

この視点から、次節以降では宮城道雄による改革とその後の展開を具体的に検討する。

3. 宮城道雄と箏楽改革

3.1. 宮城道雄の音楽思想

宮城道雄は、近代邦楽を代表する作曲家・演奏家であり、20 世紀の箏曲改革に大きな影響を与えた人物である。幼少期に失明しながらも幼い頃より箏・三味線を学び、後に作曲家として数多くの作品を残した。前述のように、宮城は「新日本音楽」運動の中心的担い手の一人であったが、その音楽思想の特徴は、単なる運動への参加にとどまらない独自の革新意識にあった。

宮城の思想において際立つのは、邦楽を「閉ざされた伝統芸能」としてではなく、より広い聴衆に開かれた音楽として発展させようとする志向である。演奏会文化や放送文化が発展する近代社会において、宮城は新しい時代の聴取環境に適応可能な邦楽を構想した。そのために必要だったのが、作曲技法の刷新と楽器構造の改革であった。

また宮城は、音色や旋律美といった日本音楽固有の特徴を重視しながらも、従来の邦楽には希薄であった音域的広がりと合奏的厚みを追求した。この志向は、後の 17 絃箏開発へと直結するものであり、箏楽器編成の変化を促す根本的な動因であったと考えられる。

3.2. 西洋音楽との接触と影響

宮城が活動した大正から昭和初期にかけて、日本では西洋音楽が学校教育・演奏会・レコード・ラジオ放送を通じて広く浸透していた。宮城もこうした時代環境の中で西洋音楽に接し、その音響構造に強い関心を示していた。

宮城が特に着目したのは、西洋音楽における低音声部の機能である。西洋音楽では高音・中音・低音が機能的に配置され、低音声部が和声進行と音楽全体の構造を支える基盤として重要な役割を果たしていた。一方、伝統的邦楽においては、前述のようにそのような機能は比較的希薄であった。宮城はこの対比に着目し、邦楽においてもより広い音域と独立した低音声部を持つ合奏構造を追求するようになった。この関心が、後の 17 絃箏開発へと結実していく。

また、西洋音楽との接触は作曲観にも影響を与えた。口伝や演奏慣習に依拠する部分が大きかった従来の邦楽に対し、宮城は作品を「作曲作品」として構築する意識を強め、楽曲構造の明確化を図っていった。

3.3. 作曲技法の変化と五線譜導入

宮城による箏曲改革の重要な特徴の一つが、作曲技法の変化と記譜法の近代化である。近世以来の箏曲は主として口伝によって継承され、流派ごとの譜面は補助的役割を果たすにとどまっていた。しかし近代以降、演奏会文化の発展や教育制度の整備に伴い、より客観的・共有可能な記譜法が求められるようになった。

こうした中で宮城は五線譜を積極的に活用した。五線譜は複数声部の同時進行や大規模合奏の記述に適しており、従来の箏譜と併用することで、作品構造をより明確に整理することを可能にした。この記譜法の変化は、複数の楽器を役割分担的に配置するという作曲発想とも密接に連動している。

作曲技法においても、複数の楽器を音域差によって構成的に配置する発想が生まれ、旋律・伴奏・低音支援という複数層による音楽構造が意識されるようになっていく。このような技法上の変化が、17 絃箏導入の音楽的基盤を準備したと考えられる。

3.4. 17 絃箏開発の背景

1921（大正 10）年、宮城道雄は 17 絃箏を開発した。その直接の動機は、従来の 13 絃の箏では不足していた低音域を補うことにあった。

当時の箏曲では合奏作品が増加する一方、音域的制約が大きな課題となっていた。前述のように、宮城は西洋音楽における低音声部の機能に強い関心を持っており、箏楽においても独立した低音声部の必要性を認識していた。また演奏会場の大型化に伴い、より広い空間に対応可能な音響的厚みが求められるようになっていたことも、楽器改良を促す要因となった。

さらに「新日本音楽」運動の中で新しい日本音楽を創出するための実験的試みが活発化していたことも、17 絃箏開発の背景として重要である。宮城にとってこの楽器開発は、音楽思想の実践的帰結であると同時に、近代邦楽改革全体の流れの中に位置づけられる必然的な一歩であったといえる。

3.5. 17 絃箏の音楽的意義

17 絃箏の導入は、序論で示した「オーケストラ的発想」の三要素が箏楽の実践に現れ始める契機となった。その具体的な現れ方については、第 4 節で検討する。また 17 絃箏は、後の 20 絃・25 絃などの開発にも影響を与え、箏楽器編成全体の拡張へとつながっていった。この連鎖という意味においても、17 絃箏は近代邦楽における決定的な転換点であったといえる。

4. 低音箏の導入と箏楽器編成の変化

4.1. 17 絃箏による低音領域の拡張

前述のように、17 絃箏の導入は箏合奏における音域構造を根本的に変化させた。本節では、その変化が音楽構造の具体的な次元においてどのように現れたかを検討する。

最も重要な変化は、音楽全体に明確な重心が生まれた点である。従来の 13 絃箏を中心とする合奏では、中音域を中心とする旋律線が音楽構造の核を形成しており、音響的安定感は各楽器の音色的融合によって確保されていた。これに対し 17 絃箏導入後は、低音声部が合奏全体を音響的に支える独立した層として機能するようになり、音響構造に垂直的な奥行きが生まれた。

この変化によって、従来の 13 絃を中心とする旋律共有型の構造に、低音を独立した声部として位置づける新たな音響構造が成立した。また 17 絃箏は、近代以降に進行した演奏空間の変化にも対応していた。座敷的空間から演奏会場への移行に伴い求められるようになった音響的厚みを、低音域の拡張によって実現する役割を果たしたのである。

4.2. 声部的発想の形成

17 絃箏の導入によって箏合奏に声部的な発想が形成されていく一方で、その変化は西洋音楽の対位法的構造をそのまま移植したものではなかった。この点は、近代箏曲の性格を理解する上で重要である。

近代箏曲における各声部は完全に独立するのではなく、日本音楽特有の旋律性や余韻感覚を共有しながら構成されていた。1.5 で確認した「余白」の美学――音の減衰と沈黙を音楽表現の一部として扱う感覚――は、低音箏が加わった後の合奏においても維持され続けた。低音声部もまた、西洋音楽的な持続低音とは異なる、余韻を生かした奏法によって機能していたのである。

したがって、17 絃箏導入後の箏合奏における声部的発想は、西洋音楽的構造原理の受容と、日本音楽固有の音響美学の保持とが共存する独自の形態として理解する必要がある。この共存のあり方こそが、近代箏曲を単なる「西洋化」として捉えることを困難にする要因である。

4.3. 箏合奏における機能分化

低音箏の導入は、箏合奏における各楽器の機能分化を促進した。旋律共有型の均質な合奏構造に代わり、17 絃箏以降は音域ごとに異なる機能が意識されるようになった。

具体的には、高音域の箏が主旋律や装飾的旋律を担当し、中音域が和音的充填や旋律補助を行い、低音域の 17 絃箏が音楽全体の基盤形成を担うという役割分担が形成されるようになる。17 絃箏の導入により、従来は旋律共有型であった箏合奏において、低音を独立した役割として担う機能分化が生じた。これは後に、箏合奏における新たな編成原理の成立を意味するものであった。この変化は、序論で定義した「音域の機能的分化」が箏合奏に具体化したものと理解できる。

4.4. 和声的構造の発展

17 絃箏以降の箏曲では、垂直的音響への意識が徐々に強まっていった。近世箏曲においても重音や同時発音は存在したが、それらは主として旋律装飾や音色効果として用いられており、音楽全体を垂直的に構成するという発想は限定的であった。

低音声部の導入はこの点を変化させた。低音の導入によって中高音域との音域的・機能的関係が明確になり、複数声部を組み合わせた持続的・構築的な音響形成が試みられるようになる。ただしこの和声的構造は、西洋音楽の機能和声を完全に採用したものではなく、日本音楽特有の旋法感覚を保持したまま部分的に導入されたものであった。その結果、近代箏曲の音響は西洋和声法とは異なる独自の響きを形成している。

4.5.「オーケストラ的発想」の受容

17 絃箏以降の編成変化を通じて、箏合奏には「オーケストラ的発想」との類似性が徐々に形成されていった。ただしその受容を正確に理解するためには、伝統的な三曲合奏との差異を改めて確認しておく必要がある。

三曲合奏における「旋律共有型」の構造は 1.4 で確認した通りである。尺八は主旋律と同音域を吹くことも多く、三味線もまた旋律を補完・変奏する形で絡み合うなど、音域の重なりはあっても、それは構造的に設計されたものではなかった。

これに対し17絃箏の導入は、前述した三要素が段階的に実現される出発点となった。その後、多絃箏の登場によって、それらの構造的特徴はいっそう発展した。

ここでさらに重要となるのは、近代箏楽における「合奏観（主観的・審美的意識）」の変容と「音楽構造（客観的・楽譜構造）」の変容とが、いかなる因果あるいは相関関係にあったのかという問題である。本論文は、両者を一方が他方を一方的に規定した従属関係ではなく、外来の音楽編成原理との接触を媒介として、合奏観の変化と音楽構造の変化が相互に関連しながら進行した可能性を示す。

その関係性は、次のようなスパイラル的な発展プロセスとして構造化できる。

1)【合奏観の変容（起点）】

近代化政策や洋楽教育、あるいは演奏会場の大型化という環境変化を背景として、宮城道雄をはじめとする邦楽家の間に、「垂直的な音響の厚み」や「構造を支持する低音の機能」を求める、西洋音楽的な合奏観の萌芽（主観的要請）が生じる。

2)【音楽構造への表出（媒介）】

この主観的な合奏観の要請が、1921年の17絃箏の開発という物理的手段と、五線譜を用いた複数声部の書き分けという客観的な音楽構造（楽譜構造）の変化として表出する。次項で分析する《落ち葉の踊り》は、こうした変化を具体的に示す事例である。

3)【新たな合奏観の再生産（帰結と展開）】

一度、楽譜と音響を通じて17絃箏が客観的な音楽構造として定着すると、それは今度は演奏者や次世代の作曲家に対して、「高音・中音・低音の機能分化」を作曲上の自明の前提とする新たな編成的合奏観を形成する。ただし、この変容は音域配分や役割分担という構造的な次元にとどまり、「余白」の美学や旋律性の重視といった合奏観の根底にある美意識そのものを置き換えるものではなかった。この点については、第6節で改めて論じる。こうして形成された編成的前提は、さらに20絃・25絃の登場を促し、より複雑な垂直的構造へと展開していく。

すなわち、近代箏楽の変容においては、西洋音楽的な合奏観への関心という主観的な要請が、17絃箏の導入を媒介として具体的な声部構造という客観的構造として表出し、さらに、その客観的構造の定着が、高音・中音・低音の機能分化を前提とする新たな編成的合奏観を形成するという、相関作用的な関係が認められる。ただし、この循環的な変化は、日本的な音響観に根ざした美意識そのものを置き換えるものではなかった。

4.6. 楽曲分析：宮城道雄《落ち葉の踊り》

これまでの考察を踏まえ、本節では宮城道雄の合奏作品《落ち葉の踊り》を取り上げ、17絃箏導入が実際の楽曲構造においてどのように機能しているかを具体的に検討する。《落ち葉の踊り》は、風に吹かれて落ち葉が舞う印象を感覚的に音楽化した箏・三味線[7]・17絃箏の三重箏曲である。

作曲者自身、随筆でこう記している。

「その頃、冬近くになると、私の家には、カサカサと音を立てて木の葉が落ちました。そして風で庭

7　生田流箏曲・地歌では三味線を三絃（さんげん）という。

の中を落ち葉が滑走していく。私はよく庭に面した縁先に出て、一人で静かにその音に聴き入るのが楽しみでした。木の葉の舞い落ちる姿は、眼にこそ見えないが、その音で私にはよく見えました。ぜひこれを作曲して見たいと思いました。

ある日のこと、私は街に出てレコードを聴いていました。と、全く偶然でした。その中に、当時まだ若く腕の冴え盛りで有名なヴァイオリンの大家ハイフェッツの「悪魔の踊」の曲がありました。その曲を聴き終わった時、これだ！このテクニックだ！自分が今考えていた落ち葉の曲は、このテクニックで発表しよう！私ははからずも『悪魔の踊』にヒントを得ました。その頃、箏の低い音が出る 17 絃箏を考案していたので、それと、三絃と箏との合奏に作曲しました」[8]。

吉川・上参郷（1979）は、「ここで宮城道雄が「悪魔の踊」と書いているのは、『妖精のロンド』のことらしい。この曲はイタリアのヴァイオリン奏者で作曲家を兼ねていた、アントニオ・バッツィーニの代表的な作品である」[9] と述べている。《落ち葉の踊り》は 17 絃箏を初期に導入した代表的合奏曲として位置づけられる。

以下では、序論で示した三要素のうち、とくに①低音の基盤的自律性、②音域の機能的分化、の二点を中心に検討し、そのうえで西洋的編成原理と日本的美学との共存について考察する。

まず、17 絃箏の声部的役割から見ていきたい。《落ち葉の踊り》では、17 絃箏は全体にわたって低音声部を担い、13 絃の旋律線を音響的に支える機能を一貫して果たしている。例えば、《落ち葉の踊り》の冒頭では、17 絃箏が長い音価による持続低音を奏する一方で、13 絃と三味線が落ち葉の舞っている動きを描写する旋律を展開する。この構造は、伴奏声部が高音旋律を支えるという点で、西洋音楽における低音声部の機能と明確な共通性を示している。従来の三曲合奏では、尺八や三味線が旋律の変奏的装飾を担うことが多かったのに対し、《落ち葉の踊り》における 17 絃箏はそれとは性格を異にする独立した低音声部として機能していると言える。

次に、音域分化と機能分担の構造について検討する。《落ち葉の踊り》では、各楽器が担う音域と機能が比較的明確に分化している。13 絃は中高音域における主旋律および装飾的旋律を担い、17 絃箏は低音域において基盤的音響を形成し、三味線は音色的対比と旋律的発展を担い、中音域を補完する役割を果たしている（図表 1 参照）。

図表 1　各パートの役割

分析項目	13 絃箏	17 絃箏	三味線
主な音域	中高音	低音	中音域
主な機能	旋律	低音基盤	旋律的対話・音色対比
旋律との関係	主旋律	独立	交替・対話
既存の三曲合奏との差異	——	独立低音	——

部分ごとに緩急の変化が少々あるが、全曲 4 拍子で、曲の構成は洋楽のロンド形式である。前奏は三味線と 17 絃箏の掛け合いで、後に 13 絃箏が加わり、三味線と 17 絃箏の伴奏に乗って、この曲のテーマ

8　吉川・上参郷（1979）142 頁.

9　同書

というべき華やかな旋律（スタッカートを含む）を奏する（譜例1）。

譜例2の部分では完全5度転調し、譜例1とは全く異なる楽想が挿入される。

17絃箏の伴奏に乗って、三味線と13絃箏が掛合を奏する。これは古典曲ではあまり見られない旋律である。

譜例3の部分は、同じ4分の4拍子ながら、大間の拍子（約2倍のゆっくりとしたテンポ）となり、全く違った落ち着いた雰囲気を醸し出している。各楽器の音色が十分に味わえる部分である。最後の数小節は箏がカデンツァ風に奏し、17絃箏の最低音がまた不気味な雰囲気で繋いでいる。

譜例1～3：宮城道雄《落ち葉の踊り》（吉川・上参郷 1979：146より引用）

〔譜例1〕



〔譜例2〕



〔譜例3〕



このように《落ち葉の踊り》では、17絃箏は低音による構造支持を担いながらも、13絃の旋律性や日本音楽特有の音色感覚を損なうことなく両立している。ここに、西洋的編成原理と日本的美学の共存を見ることができる。13絃が中心となる5音音階[10]の旋法に対し、17絃箏は洋楽と同じ7音音階を奏せるよう考案されており、この音域・音階の違いが、西洋的編成原理と日本的美学との共存を音響面で具体

10　伝統的な13絃の箏は、日本音楽の基礎となる5音音階（ペンタトニックスケール）を基本として調絃されている。

化している。このような音域の分化は、西洋音楽にみられる声部的・編成的発想を取り入れながらも、13 絃が担う旋律性や日本音楽特有の余白、音色感覚を維持している点に特徴がある。すなわち、《落ち葉の踊り》は、西洋的な編成原理と日本的美学とを調和させた初期の作品として位置づけることができる。

以上の分析から、《落ち葉の踊り》は、17 絃箏の導入が邦楽に声部的・編成的発想をもたらしたことを作品レベルで具体的に示す代表的事例である。これは、本論文の中心的命題を実証的に裏づける作品と位置づけられる。また、情景描写的な構成や余白の活用、伝統的奏法の継承は、この変化が西洋音楽への単純な同化ではなく、日本音楽の美学を保持しながら進められたことを示している。

5. 箏楽のオーケストラ化とその展開

5.1. 20 絃・25 絃の登場

前節では、17 絃箏の導入によって箏合奏に新たな音楽構造が形成されたことを示した。本節では、その構造が 20 世紀後半以降、どのように発展・拡張されていったのかを検討する。17 絃箏の登場以降、箏楽器の音域拡張はさらに進行した。その代表例が 20 絃および 25 絃である。

20 絃は、13 絃と 17 絃箏の中間的音域を補完しつつ、より幅広い音域での旋律表現を可能にした。一方、25 絃は著しく広い音域を持ち、単独楽器としても多層的な音響を形成できる点に特徴がある。複雑な和音、広範な音域跳躍、低音持続など、従来の箏では困難であった表現が可能となり、箏は旋律楽器としての性格に加え、和声的・構築的機能を担う楽器としても位置づけられるようになった。

こうした多絃化は、4 節で検討した 17 絃箏導入の延長線上にある。三要素のうち、音域の機能的分化と同族楽器群の分化が、多絃化によってさらに発展した。こうした構造的変化が、さらに多様な音域帯の楽器を生み出す動力となったのである。

5.2. 箏族楽器群の形成

20 絃・25 絃の登場によって、作曲家は各楽器の音域や音色の違いを前提とした作品設計を行うようになった。13 絃・17 絃箏・20 絃・25 絃などの楽器が揃うことで、箏は単一楽器としてではなく、異なる音域と機能を持つ複数楽器の集合体として扱われるようになった。本論文ではこのような編成を「箏族楽器群」と呼ぶ。

箏族楽器群の形成において重要なのは、各楽器が単に音域を分担するだけでなく、作曲の段階から各楽器の音域・音色・機能差を前提として音楽が構成されるようになった点である。旋律を担う箏、和声的充填を担う箏、低音基盤を担う箏という役割分担が、作品の構造として設計されるようになった。これは、音域の機能の分化が箏楽器群全体の編成原理として定着していく過程として理解できる（図表 2 参照）。

図表 2　伝統箏曲から箏族楽器群への流れ

伝統的箏曲 → 17 絃導入 → 低音独立 → 声部分化 → 20・25 絃 → 箏族楽器群

この変化は、西洋オーケストラにおける弦楽器群――ヴァイオリン・ヴィオラ・チェロ・コントラバスが音域ごとに役割を分担する構造――との構造的類似性を形成するものであった。

5.3. 現代多絃箏楽曲の構造分析

以下では、序論で示した三要素が現代箏曲においてどのように発展したかを検討する。

(1) 三木稔《東から》(1979 年) における 20 絃箏の音域・機能分化と自律性

宮城道雄の 17 絃箏が低音という単一の機能を担ったのに対し、三木稔が野坂恵子（初代野坂操壽）と共に開発[11]・駆使した 20 絃箏は、単一の楽器の中に「低音の基盤的自律性」と高音域における旋律機能を同時に内包させるという、劇的な構造変化をもたらした。《東から》において、20 絃箏は、伝統的な 5 音音階を基盤とする箏曲の語法を拡張し、全音階・半音階を含む広い音高構成を可能にした。これは、宮城が 13 絃と 17 絃箏という複数の楽器に分散させていた機能を、20 絃という単一楽器の内部に垂直的に統合した構造的展開と位置づけられる。

(2) 吉崎克彦《火の鳥》における多重レイヤー化と和声の進化

沢井忠夫や吉崎克彦らの世代に至ると、13 絃・17 絃箏・多絃箏を重層的に組み合わせた大編成合奏や高密度なアンサンブルが定着する。《火の鳥》などの吉崎作品における最大の特徴は、宮城の《落ち葉の踊り》に見られた「旋律対低音」という 2 層（ないし 3 層）の構造が、13 絃の変則調弦やパートの細分化によって「高音部・中音部（13 絃群の多声的対比）・低音（17 絃箏）」というマルチ・レイヤー（多重

図表 3　伝統、近代（17 絃箏）、現代（多絃箏）における「オーケストラ的 3 要素」の構造変化

分析軸 (3 要素)	近世伝統箏曲 (三曲合奏など)	近代箏曲 (宮城道雄：17 絃箏導入)	現代邦楽 (三木・吉崎：多絃箏・大編成)
音域の機能的分化	**【未分化】** 13 絃を中心とする中音域に集中。各楽器が主旋律をなぞる。	**【異体間での分化】** 13 絃（中高音＝旋律）と 17 絃箏（低音）に機能を分化。	**【単体内での多層化】** 20 絃・25 絃の登場により 1 つの楽器の中に高・中・低音の複数の音域と機能を内包させる。
同族楽器群の分化	**【均質構造】** 同族（箏同士）の合奏は旋律共有・斉奏（ユニゾン）が主。	**【複線化の萌芽】** 13 絃と 17 絃箏という、サイズ・音域の異なる 2 種の同族関係を創出。	**【システム化・群構造】** 13・17・20・25 絃が揃い、西洋の弦楽合奏（Vn, Va, Vc, Cb）と類似性を持つ「箏族楽器群」のシステムが完成。
低音の基盤的自律性	**【希薄】** 低音単独のパートは存在せず、旋律線の揺らぎや「余白」を重視。	**【和声的支持・終止形】** 17 絃箏が低音域を担い、旋律を支える独立した低音声部として機能。	**【リズム・和声の主導】** 変拍子やシンコペーション、テンション和音の根音を担い、楽曲全体の「推進力」として完全に自律。
受容された「思想」	**【日本伝統】** ヘテロフォニー（旋律共有）、身体的・呼吸的な間の美学。	**【垂直的空間の構築】** 高・中・低音の機能分化による、立体的な「編成的思考のシステム」の受容。	**【音響テクスチュアの拡大】** 西洋現代音楽や他ジャンル（ジャズ・民族音楽）の和声・リズム構造を包括した自律的再編。

11　野坂恵子（1969）「野坂恵子第 2 回【箏】リサイタル―二十絃箏のための―ごあいさつ」 http://www.matsunomi.net/nosaka/20-25/keiko.html （2026 年 7 月 24 日参照）。

構造）へと深化している点にある。ここでは、17 絃箏がファンクやジャズのベースラインを思わせる「シンコペーションを多用した低音の自律的グルーヴ」を維持し、その上で 13 絃群が伝統的な和声法を超えたテンション・コード（9th や 11th）やポリフォニー（多声性）を空間に充填する。宮城が目指した「編成的思考のシステム」は、吉崎らによるポピュラー和声や緻密な対位法の導入によって、現代邦楽における新たな編成原理へと展開している。

図表 3 が示すように、近代における 17 絃箏の導入は、伝統的な旋律共有型からオーケストラ的発想への「移行の契機」であった。しかし、それはあくまで 13 絃と 17 絃箏という個別の楽器の組み合わせ（異体）に依存していた。これに対し、20 世紀後半の多絃箏（20 絃・25 絃）の登場は、楽器単体の内部において音域の機能的分化と低音の自律性を高度に統合させ、最終的に『箏族楽器群』という体系的な大編成へと邦楽を自律的に進化させたのである。ここに、外来思想（オーケストラ的発想）の受容が一時的な模倣にとどまらず、伝統の完全なる再編成へと至るダイナミックな系譜を認めることができる。

5.4. 現代邦楽における大編成化

20 世紀後半以降、現代邦楽では箏族楽器群を用いた大規模合奏作品が増加し、箏楽はさらに編成的性格を強めていった。学校教育における箏曲の普及や邦楽団体の発展によって多人数による箏合奏が一般化し、演奏会形式も大規模化していった。

現代邦楽作曲家たちは、西洋現代音楽の影響も受けながら多様な音響表現を追求した。特殊奏法、音響的テクスチュア、広音域を駆使した構成的展開などが導入され、箏合奏は従来の旋律中心音楽からさらに拡張された表現領域を獲得していく。こうした展開は、17 絃箏導入に始まる編成的発想の深化として位置づけることができる。なお、このような流れの中で 17 絃箏という楽器自体の運用のあり方も変化してきた。13 絃箏では 5 音音階を基盤とする調弦が一般的であったのに対し、17 絃箏は西洋音楽の 7 音音階にも対応しやすいよう考案されており、現在では多くの奏者に使われている。17 絃箏を専門にするといった慣習はなく、楽曲や編成に応じて使い分ける場合が多い。現在 17 絃箏は、ベース的役割以外にも表現の幅を広げ、独奏曲やコンチェルト、低音だけのアンサンブルも作られるなど、さまざまな演奏シーンで活躍している。

一方で、現代邦楽においても箏固有の音色感覚や余韻の美学は重要視され続けている。大編成化はあくまで日本的感性を基盤として進行しており、この点については終節で改めて論じることとする。

5.5. 西洋オーケストラとの比較

近代以降の箏族楽器群による合奏は、西洋オーケストラと構造的な類似性を持つ。特に、音域別の役割分担という点において両者には共通する原理が認められる。西洋オーケストラでは弦楽器群が音域ごとに配置され異なる役割を担うように、近代以降の箏合奏でも 13 絃・17 絃箏・多絃箏が音域ごとに機能を分担し立体的音響を形成する。作曲面においても、各声部を組み合わせて音響全体を構成する編成的思考という点で共通性を持つ。

しかし両者の間には決定的な差異も存在する。第一に、西洋オーケストラでは機能和声が構造形成の中心を担うのに対し、箏族楽器群による合奏では旋律性と音色感覚が依然として重要な意味を持つ。第二に、日本音楽特有の「間」や余韻の感覚は、拍節的統一を基盤とする西洋音楽とは異なる時間構造を

形成している。第三に、箏合奏における音域・機能の分化は、西洋オーケストラほど厳密ではなく、楽曲や演奏状況に応じた柔軟性を保持している。

したがって、近代箏楽のオーケストラ化は、音域別役割分担という原理を部分的に受容しつつ、機能和声への依存度や時間感覚の点では西洋オーケストラと明確に異なる構造を保持していた。

5.6. 小括

本節では、17 絃箏以降の展開として、20 絃・25 絃の登場による箏族楽器群の形成、大編成化の進行、そして西洋オーケストラとの比較を検討した。17 絃箏によって成立した音域分化の原理は、その後の多絃化を通して箏族楽器群という新たな編成体系へと発展したのである。

これらの考察を通じて明らかになったのは、17 絃箏導入に始まる編成的発想の変化が、単発的な楽器改良にとどまらず、箏楽全体の音楽構造と合奏観を持続的に変化させていったということである。箏族楽器群の形成は、音域分化の原理が箏楽の実践に定着していく過程として位置づけられる。

6. 邦楽における西洋音楽受容の意味

6.1. 研究成果の整理

本論文は、近代以降の箏楽における楽器編成の変化に着目し、17 絃箏を中心とした低音箏の導入が箏曲の音楽構造と合奏観にどのような変化をもたらしたのかを考察してきた。

第 1 節では、近世以来の伝統的箏曲が 13 絃を中心とする中音域主体の音楽構造と伝統的な合奏観を基盤としており、「余白」の美学がその音楽観を支えていたことを確認した。第 2 節では、明治以降の西洋音楽受容と「新日本音楽」運動を背景として、邦楽界に新たな音楽表現への要請が生まれた過程を検討した。第 3 節では、宮城道雄が西洋音楽における低音声部の機能に着目し、その実践的帰結として 17 絃箏を開発した経緯を分析した。第 4 節・第 5 節では、17 絃箏以降の編成変化を通じて、音域の機能的分化・同族楽器群の分化・低音の基盤的自律性という三点が箏楽の実践に形成されていった過程を明らかにした。

これらの考察から、本論文のリサーチクエスチョン「17 絃箏を中心とした低音箏の導入は、箏曲の音楽構造や合奏観にどのような変化をもたらしたのか」に対し、次のように答えることができる。低音箏の導入は、単なる楽器改良にとどまらず、邦楽内部に声部的・編成的発想を形成し、従来の合奏様式から「オーケストラ的発想」を備えた合奏構造への移行を促したのである。

6.2. 箏楽器編成変化の歴史的意義

17 絃箏の登場は、日本音楽史において複合的な意義を持つ。第一に、それは音域構造の変化である。中音域に集中していた箏楽の音響が低音域へと拡張され、音楽全体に垂直的奥行きが生まれた。第二に、合奏観の変化である。旋律を共有しながら装飾し合う均質的合奏から、各楽器が音域ごとの機能を担う編成的合奏への移行が促された。第三に、作曲発想の変化である。複数の音域を構成的に組み合わせるという思考が箏曲作法の中に定着し、それが 20 絃・25 絃への展開を生み出す動力ともなった。

また、演奏文化の変化との関係においても、17 絃箏は重要な役割を果たした。座敷から演奏会場へという空間的移行に伴い求められた音響的厚みへの対応が、低音楽器の開発を促し、その開発が逆に演奏会形式の大規模化をさらに推進するという相互作用が生じた。この意味において、17 絃箏の登場は音楽構造の変化と演奏文化の変化が交差する結節点（node）として位置づけられる。

6.3. 邦楽の近代化と文化的再編

前述の通り、この「合奏観」と「音楽構造」の相関関係は、近代日本における文化受容の特質を鮮明に示している。近代箏楽における「オーケストラ的発想」の受容とは、何をもたらし、何をもたらさなかったのか。

序論で提示した三要素、すなわち音域の機能的分化・同族楽器群の分化・低音の基盤的自律性が、近代箏楽において段階的に実現したことを本研究は示した。これらは、従来の合奏様式において明確な編成原理として組織化されていなかったものであり、音楽構造の次元における客観的な変化として、近代箏楽の内部に新たな編成概念を形成した。しかし、この変化を方向づけた主観的な合奏観の根底には、本研究が対象とする箏曲において重視されてきた「余白」や「間」の美意識、そして箏固有の音響特性や音の減衰・余韻を重視する美的感覚が、なお保持されていた。

ここに、近代邦楽における主客の非対称的なダイナミクスが存在する。楽譜や編成という「客観的な音楽構造」のレベルでは西洋のオーケストラ的原理を大幅に受容（形式の近代化）しながらも、それを演奏し受容する「主観的な合奏観（審美意識）」のレベルでは、日本的な時間・空間感覚を維持し、それを構造的に再解釈（精神の伝統保持）したのである。この主客のズレと対話こそが、近代箏楽を単なる洋楽の模倣にとどめず、「日本的伝統の自律的な再編成」へと導いた原動力であったと結論づけられる。

言い換えれば、もたらされなかったのは、西洋音楽への完全な同化である。旋律性・音色感覚・「余白」の美学・旋法的感覚は、17 絃箏以降の作品においても維持され続け、機能和声による構造形成も、西洋音楽のそれとは異なる形でのみ部分的に受容されるにとどまった。近代箏楽はあくまで日本音楽の内部において変容したのであり、その変容は外来文化の模倣ではなく、日本的伝統の再編成として理解する必要がある。したがって、本研究が示したのは西洋音楽の受容そのものではなく、楽器編成というレベルにおいて日本音楽が自律的に再構築された過程である。

この過程は、近代日本が西洋文化を積極的に導入しながらも完全な同化には至らず、独自の文化的再編を遂げてきたという、より広い歴史的文脈の中に位置づけることができる。箏楽の近代化は、その音楽的事例として重要な意味を持つ。

6.4. 今後の課題

本論文では主として編成構造と音域変化に注目したが、なお検討すべき課題が残されている。

第一に、楽曲分析の深化である。4.6 で《落ち葉の踊り》の分析を試みたが、宮城以降の作曲家たちがオーケストラ的発想をどのように継承・発展・変形させたかという通時的考察には、より広範な作品分析が必要である。

第二に、他ジャンルとの比較検討である。三味線音楽や尺八音楽など他の邦楽ジャンルにおいて、西洋音楽的編成概念がどのように受容されたかを総合的に分析することで、日本音楽近代化の全体像をよ

り明確にできると考えられる。

第三に、「オーケストラ的発想」の定義の実証的検討である。本論文で提示した三要素――音域の機能的分化、同族楽器群の分化、低音の基盤的自律性――が、実際の楽曲においてどの程度・どのような形で体現されているかについて、より広範な作品分析を通じた実証が求められる。

これらの課題を通じて、邦楽近代化研究は日本文化における伝統と革新の関係を考察する重要な研究領域として、本研究はさらに発展する可能性を有している。

以上のように、本研究は17絃箏の開発を単なる楽器改良史としてではなく、楽器編成という音楽構造の変化を通して近代邦楽を捉え直した点に独自性がある。この視点は、日本音楽における伝統と革新の関係を再考する新たな分析枠組みを提示するものと考えられる。

参考文献

大海由佳・舘亜里沙（2016）「宮城道雄《春の海》の現代性：初等教育における扱いの見直し」『帝京科学大学教職センター紀要』1(1), pp. 27–32.

菊地悌子（2000）「現代邦楽とともに（6）『宮城道雄の音楽と十七絃箏』」『音楽の世界＝ The world of music：音楽家がつくる芸術・社会のための季刊誌』日本音楽舞踊会議編 39 巻 6 号、pp. 19–22.

小島美子監修（2008）『日本の伝統芸能講座　音楽』淡交社.

千葉優子（1993）「宮城道雄の著作にみる音楽観」『東洋音楽研究』58 号、pp. 17–38.

千葉優子（2007）『ドレミを選んだ日本人』音楽之友社.

千葉優子（2015）『箏を友として――評伝 宮城道雄〈人・音楽・時代〉』アルテスパブリッシング.

村山佳寿子（2020）「大阪市立盲学校における箏曲点字楽譜解説書『点字箏譜解説』の成立」『東洋音楽研究』85 号、pp. 39–59.

吉川英史・上参郷祐康（1979）『宮城道雄作品解説全書』邦楽社.

【研究ノート】

植民地期朝鮮における朝鮮総督府とレコード会社
――企業活動と朝鮮歌謡をめぐる一考察――

木　下　奈津紀

The Government-General of Korea and Record Companies in Colonial Korea: A Study of Corporate Activities and Korean Popular Songs

Natsuki Kinoshita

キーワード：朝鮮総督府、朝鮮会社令、レコード会社、朝鮮歌謡、レコード検閲
Keywords ：Government-General of Korea, Korean Company Ordinance, Record Companies, Korean Popular Songs, Record Censorship

目　次

はじめに
1. 植民地初期における朝鮮総督府の企業政策
2. 朝鮮におけるレコード産業の形成と企業活動
おわりに

はじめに

1910 年の韓国併合以降、朝鮮総督府は植民地統治体制を整備する過程で、企業活動についても統制の対象とした。その代表的な制度が、1910 年 12 月に公布され、1911 年に施行された会社令である。会社令では、朝鮮での会社設立において、朝鮮総督府の許可が必要とされた。しかし、三・一独立運動後の統治政策の転換により 1920 年に会社令は廃止され、企業活動を取り巻く制度的環境は大きく変化した。

このようななかで、1920 年代後半から 1930 年代にかけて、複数のレコード会社が朝鮮市場で事業を展開し、朝鮮人歌手や作詞家・作曲家を起用して朝鮮語による楽曲を制作・販売するようになった。レコード会社による企業活動とラジオ放送の普及は、朝鮮歌謡が商品として広く流通する大衆音楽市場の形成に大きな役割を果たした。

一方、会社令の廃止は、朝鮮総督府による企業活動への関与がなくなったことを意味するものではなかった。1933 年にはレコード検閲が開始され、企業が生産するレコードの内容と流通が管理の対象と

なった。さらに1930年代後半以降には、朝鮮総督府はレコードやラジオを社会教化や戦時動員の媒体として利用するようになった。このように、植民地期朝鮮のレコード産業は、企業の商業活動と朝鮮総督府の統制・政策運営が相互に関わりながら展開していった。

これまで、植民地期朝鮮の大衆音楽については、レコード会社の進出や大衆音楽市場の形成、日本と朝鮮の間における音楽流通などが論じられてきた（山本 2023; パク 2013）。また、イ（2010）はレコード検閲や朝鮮文芸会、国民歌の制定・普及などを通して、朝鮮総督府による音楽政策を明らかにしている。しかし、朝鮮総督府による企業政策とレコード会社による企業活動を関連づけ、両者の関係からレコード産業の展開を捉えた研究は十分になされていない。

そこで本稿では、会社令の制定・廃止からレコード会社の朝鮮進出、レコード検閲、さらに戦時期の音楽政策までを検討し、朝鮮総督府がレコード会社の企業活動にどのように関与したのか、またレコード会社が植民地統治下の制度や市場のなかでどのように事業を展開したのかを考察する。これにより、植民地期朝鮮における企業政策と企業活動との関係、さらにその関係が朝鮮歌謡の生産・流通とどのように結びついていたのかを明らかにすることを目的とする。こうした検討を通して、植民地期朝鮮のレコード産業を大衆音楽史や文化史の側面だけでなく、朝鮮総督府の企業政策と民間企業の活動との関係から捉えることが可能となる。また、会社令による企業管理から、その廃止後のレコード会社の事業展開、レコード検閲、戦時期の音楽政策までを連続して検討することで、朝鮮総督府による企業活動への関与がどのように変化したのかを、レコード産業という具体的な事例から示すことができると考える。

1. 植民地初期における朝鮮総督府の企業政策

1.1. 韓国併合と植民地経済政策

1910年8月22日に韓国併合条約が調印され、同月29日に公布・発効した。これにより、大韓帝国は日本の植民地となり、同年10月1日に朝鮮総督府が設置された。これにより、日本は朝鮮における本格的な植民地統治を開始することとなった。

1910年の韓国併合から1919年の三・一独立運動までの時期は、一般に「武断政治」と呼ばれる。朝鮮総督府官制では、朝鮮総督は親任官とされ、当初は現役の陸軍または海軍大将が任命された。また、「朝鮮ニ施行スヘキ法令ニ関スル法律」（明治44年法律第30号）は、「朝鮮ニ於テハ法律ヲ要スル事項ハ朝鮮総督ノ命令ヲ以テ之ヲ規定スルコトヲ得」と規定し、朝鮮総督に法律と同等の効力を有する制令を制定する権限を認めた。

このように朝鮮総督は、行政権のみならず立法権を含む広範な権限を有し、司法制度を含めた植民地統治機構全体を統轄する最高責任者として位置づけられていた。そのため、日本本土の地方行政機関とは異なる植民地特有の統治機関として、政治・経済・教育・文化など多岐にわたる政策を一元的に実施することが可能であった。

また、「武断政治」期において、朝鮮総督府は、植民地統治体制の整備と並行して、土地調査事業、林野調査事業、金融・貨幣制度の整備、会社令の制定などを推進した。竹並（2006: 355）は、この時期を、これらの諸施策を通じて日本の植民地支配の基盤が整備され、日本の食糧・原料供給地および商品販売

市場として朝鮮が編成されていく過程であったと位置づけている。そして、1910 年から 1918 年にかけて実施された土地調査事業は、土地所有権の確定や地籍・地価の調査を実施した事業であり、近代的な土地所有制度の形成に一定の役割を果たした。一方で、朝鮮総督府による租税徴収基盤の確立や土地支配を可能にする植民地政策としての側面も有していた。全・上野（1987: 193）は、土地調査事業について、「土地所有に関する限り近代化を達成した」と評価する一方、その目的は「被支配社会の近代的改編」ではなく、「支配に役立つように編成する」ことにあったと指摘している。

以上のように、「武断政治」期に推進された諸政策は、法制度や経済制度の整備を通じて日本資本の活動基盤を形成するとともに、朝鮮経済を日本帝国の経済圏へ統合していく植民地統治政策の一環として位置づけることができる。

そして、このような植民地経済政策を遂行するうえで、朝鮮総督府は、企業活動に対する制度的管理を実施した。1910 年 12 月には会社令が制定され、日本本土で採用されていた商法上の準則主義とは異なり、会社設立には朝鮮総督の許可を必要とする許可制が導入された。この制度は、企業活動を朝鮮総督府の管理下に置き、植民地経営を支える制度として位置づけるものであった。そして、小林（1994: 6）は、この制度が朝鮮人企業のみを対象としたものではなく、日本人企業および外国企業にも適用され、その法的根拠や運用をめぐっては日本人実業家からも反発を招いたとしている。

会社令は、植民地期朝鮮における企業活動を規定した基本法令であり、本稿が対象とするレコード会社の設立や進出、事業展開を検討するうえでも、その制度的背景として位置づけられる。そこで次節は、会社令の制定背景と具体的内容、さらにその運用の実態について検討する。

1.2. 朝鮮における会社令の制定と運用

韓国併合後、朝鮮総督府による企業管理の中心となったのが会社令である。会社令は 1910 年 12 月 29 日に公布され、翌 1911 年 1 月 1 日に施行された。同令は会社設立について許可制を採用しており、第 1 条には「会社ノ設立ハ朝鮮総督ノ許可ヲ受クヘシ」と規定されていた（小林 1994: 32–33）。ただし、会社令による企業管理は、会社設立時の許可だけに限定されたものではなかった。会社令施行規則によると、会社設立の許可申請に際しては、会社の目的、商号または名称、資本総額、社員の氏名・住所・出資額、株式会社の場合には発起人の氏名・住所や引受株式数、さらに本店および支店の所在地などを記載した申請書を提出することが求められていた（小林 1994: 32–33）。このように、会社設立の段階から、朝鮮総督府が事業内容だけでなく、資本構成や出資者、本店・支店の所在地など、企業に関する具体的な情報を把握できる仕組みが設けられていた。

さらに、会社設立後の事業活動についても、朝鮮総督府が監督・管理を行うための規定が設けられていた。会社令施行規則第 4 条では、朝鮮総督は必要があると認める場合、会社に業務・財産の状況を報告させることができるとされ、同規則第 5 条では、会社に対して監督上必要な措置を命じることができるとされていた（小林 1994: 34）。また、施行規則第 3 条では、許可申請時に記載した事項の変更についても、一定の例外を除き、朝鮮総督の許可を受けることが定められていた（小林 1994: 33）。会社令とその施行規則は、会社設立の可否を判断するだけでなく、設立後の業務や財産、事業内容の変更についても、朝鮮総督府が継続的に管理・監督できる制度的枠組みであった。

そして、こうした規定は、朝鮮内で新たに設立される会社だけを対象としたものではなかった。会社

令第2条では、朝鮮外で設立された会社についても、朝鮮に本店または支店を設けようとする場合には、原則として朝鮮総督の許可を受けることが定められていた。また、この許可を受けるための申請手続きは、会社令施行規則第2条に規定されていた（小林 1994: 33 ）。さらに、会社令施行規則第8条・第9条では、会社令施行当時に朝鮮で事業を営んでいた朝鮮外設立会社に関する届出や許可申請などの経過的な手続きも定められていた（小林 1994: 34-35）。このことから、会社令とその施行規則による企業管理は、朝鮮で設立された企業だけでなく、日本や外国から朝鮮へ進出して事業を行う企業にも適用されていたことがわかる。

また、会社設立の許可を受けるための手続きも詳細に定められていた。会社令施行規則では、申請書類は本店または支店所在地の地方長官を経由して総督へ提出することとされていた。小林（1994: 36）は、この過程について、地方長官を経由する段階で企業家に対する「憲兵のチェック」の厳しさがあり、企業家のなかには会社設立申請を断念する者が出ることも予想されたと指摘している。この点からも、会社令の許可主義は、単なる届出制度とは異なり、企業活動を管理・監督するための制度として機能していたと考えられる。ただし、こうした審査が実際の会社設立や企業活動をどの程度制約したのかについては、個別の許可・不許可事例や企業統計を含め、さらに検討する必要がある。

以上のように、会社令とその施行規則による企業管理は、単に会社設立に朝鮮総督の許可を必要とするものではなかった。会社設立時には、事業目的、資本、出資者、本店・支店などの情報が提出され、設立後についても業務・財産の状況報告や監督上必要な措置、申請事項の変更に際する許可が規定されていた。すなわち、会社令とその施行規則は、会社の設立からその後の事業活動に至るまでを総督府が継続的に把握・監督し得る制度的枠組みを形成していたのである。

そこで次節では、会社令廃止の背景と、それによって朝鮮における企業活動を取り巻く制度的環境がどのように変化したのかを検討する。

1.3. 会社令の廃止と企業活動

先にみてきたように、1910年代の朝鮮では、会社令により会社を設立するには朝鮮総督の許可が必要であり、設立後の事業活動についても朝鮮総督府が管理・監督できる仕組みが設けられていた。しかし、このような許可主義を基礎とする企業管理のあり方は、1920年の会社令廃止によって転換されることとなった。その背景として、1919年の三・一独立運動を契機とした朝鮮総督府の統治政策の転換が挙げられる。

1910年代、総督府は軍事力や警察力を背景とする「武断政治」を行っていたが、三・一独立運動を受けて従来の統治方針を見直し、いわゆる「文化政治」へと移行した。この政策転換は企業政策にも及び、それまでの会社設立に対する許可主義は見直され、1920年4月に会社令は廃止された。この会社令の廃止によって、1911年から続いてきた会社設立時の朝鮮総督による個別許可制度は撤廃され、会社設立の段階から企業を直接統制する仕組みは大きく改められた。しかし、これは朝鮮総督府の経済や企業活動への関与がなくなったことを意味するものではなかった。

また、会社令の廃止のみをもって、その後の企業や産業の発展を説明することはできない。1920年代の朝鮮では、「武断政治」から「文化政治」への転換に加え、市場の拡大や都市化、消費文化の形成など、企業活動を取り巻く社会・経済環境が大きく変化していた。そのため、企業活動の活発化は会社令

の廃止だけによるものではなく、これらのさまざまな要因が重なった結果であると考えられる。

こうした1920年代の変化は、本稿で取り上げるレコード産業を考えるうえでも重要である。

朝鮮では、レコード自体は会社令廃止以前から流通していたが、1925年頃から録音が本格化し、日本で流行した楽曲に朝鮮語の歌詞を付した翻案歌謡などが制作されるようになった。さらに、1929年には最初の創作歌謡とされる〈落花流水〉が発売されるなど、1920年代後半には朝鮮大衆歌謡の商品化が本格的に進展した。

このように、1920年代は企業活動をめぐる制度が変化するとともに、レコードをはじめとする文化産業が発展した時期であったと考えられる。ただし、現時点で確認できる資料からは、この制度の変化がレコード産業の発展を直接もたらしたと結論づけることはできない。そこで次章では、こうした状況のもとで展開したレコード産業について検討する。

2. 朝鮮におけるレコード産業の形成と企業活動

第1章では、1910年代の朝鮮において、会社令のもとで会社設立や企業活動が朝鮮総督府の許可・管理の対象となっていたこと、そして三・一独立運動後の統治政策の転換を背景として、1920年に会社令が廃止されたことを確認した。これにより、会社設立時の事前許可制度は廃止され、企業活動を取り巻く制度は大きく変化した。しかし、会社令の廃止は、朝鮮総督府による企業への関与がなくなったことを意味するものではなかった。

そこで本章では、その具体例としてレコード産業を取り上げる。レコード産業は、民間企業による商品開発や市場拡大が進む一方で、その制作や流通は朝鮮総督府の検閲や音楽政策とも深く関わっていた。レコード会社の朝鮮市場への進出と事業展開を明らかにするとともに、その過程で朝鮮総督府が企業活動にどのように関与したのかを検討する。

2.1. レコード会社の進出と朝鮮市場の形成

朝鮮における近代的な大衆音楽産業の形成を検討するため、まず蓄音機とレコードの流入についてみていくこととする。

レコードの普及によって、音楽は録音・複製され、商品として広く流通するようになった。こうした音楽の生産・流通の仕組みは、その後のレコード産業および大衆音楽市場の形成を支える重要な基盤となった。19世紀末から20世紀初頭にかけて、アメリカのコロムビア、グラモフォン、ビクターなどのレコード会社が海外進出を進め、レコード産業は国際的な市場を形成していった。山本（2023: 29–30）は、第一次世界大戦後の都市消費市場の拡大とともに、レコードの大量生産・大量消費が進み、音楽の商品化が加速したと指摘している。こうした国際的なレコード産業の展開のなかで、朝鮮も次第にその流通圏に組み込まれていった。

一方、レコード産業の成立は、蓄音機やレコードが普及したというだけではなく、音楽を継続的に生産し、販売する仕組みが形成されたことを意味する。パク（2013）は、日本と朝鮮の大衆歌謡形成において、「レコード大量生産システムの出現」と「ラジオ放送の開始」が重要な要素であったと指摘してい

る。また、1920年代から1930年代には、レコードとラジオという新たなメディア産業の発達を背景として、特定の楽曲が「ヒット曲」となり、多くの人々によって同時的に聴取されるようになったとしている（パク 2013: 167–168）。

こうした市場の変化と並行して、日本のレコード企業も朝鮮への事業展開を進めた。山本（2023: 38）によれば、日本蓄音器商会京城支店は日本コロムビアの京城支店となり、日本ビクターは1928年に株式会社セール商会を朝鮮における総代理店とした。さらに1930年代初頭には日本ポリドールが朝鮮営業所を設置し、太平レコード、シエロンレコード、オーケーレコードなども朝鮮で事業を展開するようになった。このように、1920年代後半から1930年代にかけて、複数のレコード会社が朝鮮市場に参入し、それぞれ販売・制作の基盤を形成していった。

以上のように、1920年代後半から1930年代前半にかけて、朝鮮のレコード市場には複数の企業・レーベルが参入した。1930年代前半に朝鮮市場で活動した主要なレコード会社・レーベルと、日本側企業との関係を整理すると、表1のようになる。

表1　1930年代前半の朝鮮における主要レコード会社・レーベル

会社・レーベル	朝鮮市場での展開	朝鮮における事業・制作上の特徴	日本側との関係
コロムビア	1928年に朝鮮で第1回録音	ビクターとともに1930年前後の朝鮮市場を主導。1934年には廉価盤「リーガル」を朝鮮で展開	日本コロムビアによる事業展開
ビクター	1928年に朝鮮で第1回録音	セール商会京城出張所の仲介により録音。1934年には文芸部を開設し、廉価盤「ジュニア」を開始	日本ビクターによる事業展開
シエロン	1931年に登場	李瑞求に現地での制作を委ね、朝鮮レコードのみを発売	名古屋を拠点とし、日本人が経営
ポリドール	1932年に登場	1930年代前半の主要6社の一つ。新民謡の制作で知られ、「民謡王国」とも呼ばれた	日本ポリドールが朝鮮営業所を設置
タイヘイ	1932年に朝鮮へ進出	当初、閔孝植が経営するテーオ商会を通じて制作し、その後、支社契約へ移行	朝鮮・台湾へ同時に進出し、タイヘイのレーベル名を継続して使用
オーケー	1933年に朝鮮で発売開始	朝鮮では李哲が主導。コロムビアに次ぐ新譜販売量を持つ主要レーベルとなった	日本内地のテイチクと提携し、朝鮮・台湾では「オーケー」のレーベル名を使用

出典：山本（2023: 38）、山内（2023: 20–21, 25–27）をもとに筆者作成[1]。

表1に示したように、1930年代の朝鮮におけるレコード産業は、朝鮮内部だけで完結したものではなかった。日本に事業基盤を置くレコード会社が支店、営業所、代理店などを通じて朝鮮市場に進出する一方、朝鮮市場を対象として展開したレーベルについても、その制作や事業展開において日本側のレコード産業との関係がみられた。したがって、植民地期朝鮮のレコード産業については、各社の朝鮮におけ

1　このほか、トンボ、ディア、コリア、ラッキー、ミリオン、ショーチクなどの小規模レーベルも存在した（山内 2023: 25）。

る企業活動だけでなく、日本のレコード産業との関係を含めて捉える必要がある。

この時期、レコード市場の発達とほぼ並行してラジオ放送も開始された。京城放送局は1927年に本放送を開始し、1933年には日本語放送と朝鮮語放送が分離された（山本 2023: 38–39）。また、パク（2013: 173）は、1927年の京城放送局開局に続き、1928年頃からビクターとコロムビアが本格的に朝鮮市場へ目を向けるようになり、放送とレコードが結び付くことで、1930年代には朝鮮における歌謡の普及が一層活発になったと指摘している。レコードとラジオはそれぞれ独立して発展したのではなく、楽曲を広く知らせ、その消費を促進する媒体として相互に作用していたのである。

そして、このようなレコード会社の進出を、第1章で検討した会社令廃止とまったく切り離して考えることもできない。会社令の廃止によって、会社設立に際して朝鮮総督の個別許可を必要とする制度が撤廃され、企業活動を取り巻く制度的環境は変化した。このことは、日本企業を含む民間企業が朝鮮で事業を展開するうえでの条件の一つになったと考えられる。

ただし、会社令廃止をレコード会社進出の直接的な原因とみなすことには慎重である必要がある。実際にレコード会社の事業が拡大した1920年代後半から1930年代には、会社令廃止だけでなく、録音技術の発達、レコードの大量生産体制の成立、蓄音機の普及、ラジオ放送の開始、日本国内におけるレコード産業の成長、都市消費文化の形成など、複数の条件が重なっていた。したがって、会社令廃止はレコード産業発展の直接的原因というよりも、こうした企業活動の展開を可能にした制度的背景の一つとして位置づけるのが妥当であろう。

以上のように、1920年代後半から1930年代にかけての朝鮮では、企業活動を取り巻く制度的環境の変化に加えて、レコード会社の進出、録音・大量生産技術の発達、ラジオ放送の開始などが重なり、新たな音楽市場が形成されていった。そして、レコード会社が朝鮮を単なる商品の販売先ではなく、独自の商品を制作する市場として捉えるようになることで、次第に朝鮮人歌手や朝鮮語楽曲の制作も活発化していく。この点については、次節で朝鮮歌謡の商品化との関係から検討する。

2.2. 企業活動の拡大と朝鮮歌謡の商品化

レコード会社の進出が本格化すると、朝鮮は、日本で制作されたレコードの販売市場であるだけでなく、朝鮮人歌手や朝鮮語楽曲を制作・販売する市場へと変化していった。

パク（2013: 173）によると、1928年頃からビクターやコロムビアが本格的に朝鮮市場へ進出し、レコードと放送が相互に作用するなかで、1930年代には朝鮮大衆歌謡の普及が活発化した。この時期には、高福寿の『他郷暮らし』、李蘭影の『木浦の涙』、張世貞の『連絡船は出て行く』、金貞九の『涙に濡れた豆満江』、南仁樹の『哀愁の小夜曲』など、後に朝鮮大衆歌謡を代表する作品が数多く制作された。

また、朝鮮では日本の流行歌を朝鮮語に翻訳・翻案した楽曲も広く流通していた一方、朝鮮で制作された楽曲が日本語に翻訳・翻案され、日本市場に流通する例もみられた。こうした現象は、日本から朝鮮への一方向的な文化移入ではなく、政治的な支配関係のもとでありながらも、音楽そのものは双方向的に流通していたことを示している。パク（2013: 167）においても、文化の流通は必ずしも一方向的ではなく、接触のなかで受容・変容され、双方向的な交流を生み出すと指摘されている。

こうした環境のなかで、レコード会社は朝鮮人消費者の嗜好を捉え、歌手・作詞家・作曲家を起用しながら、朝鮮語による楽曲を制作・販売していった。朝鮮はレコードの販売市場であるだけでなく、朝

鮮歌謡を制作し、商品として流通させる市場としても位置づけられるようになった。

さらに、朝鮮で制作された音楽は、日本を含む朝鮮外の市場にも展開していった。1930 年代の日本では、文学、演劇、映画、音楽、舞踊など朝鮮文化への関心が高まり、パク（2013: 166）はこれを「近代日本の『朝鮮ブーム』」と位置づけている。その一例が、オーケーレコードによる演奏団の活動である。オーケーレコードは 1933 年に「オーケー演奏団」を組織し、その後、日本各地で巡回公演を行った。1939 年以降には「朝鮮楽劇団」として日本、満州、中国などで公演し、「帝国日本」の内部で一定の人気を得た（パク 2013: 181）。

このように、1930 年代のレコード会社による企業活動は、朝鮮における楽曲の制作・販売にとどまらず、日本を含む朝鮮外への音楽の流通にも及んでいた。こうした企業活動は、朝鮮歌謡が商品として生産され、広く流通していくうえで重要な役割を果たしたと考えられる。

2.3. レコード検閲と企業活動への新たな介入

1930 年代のレコード産業に対する朝鮮総督府の関与を考えるうえで、重要となるのがレコード検閲である。

イ（2010: 277）によると、朝鮮では 1933 年 5 月にレコード検閲が開始された。日本では、1934 年 8 月にレコード検閲が制度化されたが、それより 1 年以上早いものであった。検閲基準には、社会主義や民族主義に立脚して既存体制を否定する内容を対象とする「治安妨害」と、猥褻な表現などを対象とする「風俗壊乱」が設定されていた。さらに、朝鮮と日本では発売禁止理由に違いがみられた。イ（2010: 277–278）によると、検閲開始から 1942 年までに禁止された朝鮮語レコードでは、「治安妨害」によるものが「風俗壊乱」の約 2 倍であったのに対し、日本では「風俗壊乱」による禁止が「治安妨害」を大きく上回っていた。イ（2010）は、この相違について、治安維持を重視した朝鮮のレコード検閲には、「植民地という特殊な状況」が反映されていたと指摘している。また、朝鮮におけるレコード検閲は朝鮮総督府図書課が担当し、とりわけ大衆への影響力が大きい歌謡が重点的な対象となった。

ここで重要なのは、1930 年代のレコード産業では、会社令下とは異なる形で企業活動への介入が行われた点である。1910 年代には、会社の設立や事業活動そのものが総督府の許可・管理の対象であった。これに対し、1930 年代には、企業が制作・流通させるレコードの内容が検閲の対象となった。レコード会社は市場の需要に応じて楽曲を企画・制作したが、その内容や流通は総督府による検閲のもとに置かれていた。したがって、会社令廃止後も企業活動への総督府の関与がなくなったわけではなく、レコード産業においては、会社令下とは異なる形で企業活動への介入が行われていたのである。

2.4. 朝鮮総督府の音楽政策とレコード・ラジオの利用

1930 年代後半以降、朝鮮ではレコード検閲による音楽の統制と並行して、政策に適合する音楽を積極的に制作・普及させる動きが進められた。イ（2010）は、前者を「統制政策」、後者については、国民歌を中心とした「普及政策」として捉えている。とりわけ朝鮮では、こうした音楽政策の中心に朝鮮総督府が位置していたと指摘している。

その一例が、1937 年 5 月 1 日に朝鮮総督府学務局の主導によって発足した朝鮮文芸会である。同会は、社会教化政策の一環として芸術各分野を「教化・善導」することを目的とした官民協同団体であり、初

期の事業として流行歌の「浄化」に取り組んだ。そこでは、日本人を第一部、朝鮮人を第二部とし、当時の時勢に適合する新しい歌を制作するとともに、放送やレコード吹込みを通じて普及させることが計画されていた（イ 2010: 278）。

1937 年 7 月 11 日の第 1 回朝鮮文芸会新作歌謡発表会では、朝鮮語歌謡 6 曲、日本語歌謡 9 曲が発表された。その後、日中戦争の進展とともに時局色の強い楽曲が増加し、同年 9 月の時局歌謡発表会では日本語歌謡 16 曲、朝鮮語歌謡 5 曲が演奏された。また、9 月 30 日の発表会では、日本語歌謡 17 曲、朝鮮語歌謡 7 曲が発表されている（イ 2010: 279–281）。

こうした音楽の普及には、演奏会だけでなく、レコードやラジオなどのメディアも利用された。1940 年 6 月には、京城中央放送局第二放送部が、東京中央放送局の「国民歌謡」を参考に、「国民新歌（仮称）」を制作・放送する準備を進めていた。これは、時局に適合した新たな楽曲を普及させ、精神総動員運動の一環とすることを目的としたものであった（イ 2010: 282）。さらに 1942 年には、朝鮮総督府情報課が徴兵制度の趣旨を宣伝するため、〈半島青年の歌〉の歌詞と曲を募集した。同曲はその後、国民皆唱運動の選定曲となり、広く普及していった（イ 2010: 285）。

このように、戦時期の朝鮮では、レコード検閲による音楽の統制とともに、政策に適合する音楽を制作し、レコードやラジオなどを通じて普及させる政策が進められた。レコードやラジオ放送は大衆音楽を流通させる媒体であると同時に、総督府を中心とする音楽政策においても、国民歌や時局歌謡を広く普及させるための媒体として利用されていたのである。

おわりに

本稿では、植民地期朝鮮における朝鮮総督府の企業政策とレコード産業との関係について、会社令の制定・廃止から、レコード会社の朝鮮進出、レコード検閲、さらに戦時期の音楽政策に至る過程を検討した。

1910 年代には、会社令によって会社の設立や事業活動が総督府による管理・監督の対象となっていた。1920 年に会社令が廃止されると、会社設立に対する事前許可制度は撤廃され、その後、1920 年代後半から 1930 年代にかけて複数のレコード会社が朝鮮市場で事業を展開した。各社は朝鮮人歌手や作詞家・作曲家を起用し、朝鮮語楽曲を商品化することで、朝鮮における大衆音楽市場の形成に関わっていった。

一方、会社令廃止後も、レコード会社の企業活動は総督府の政策と無関係ではなかった。1933 年にはレコード検閲が開始され、レコードの内容と流通が管理の対象となった。さらに 1930 年代後半以降には、総督府はレコードやラジオを社会教化や戦時期の政策遂行にも利用した。したがって、総督府とレコード会社との関係は、単純な「統制する側」と「統制される側」という関係だけでは捉えられない。レコード会社が市場の需要に応じて朝鮮歌謡を商品化する一方、総督府はその内容と流通を管理し、さらにレコードやラジオなどのメディアを政策に利用していた。ただし、レコードの内容や流通を規制する権限を有していたのは朝鮮総督府であり、レコード会社の企業活動は植民地統治の制度的枠組みのなかで展開されていた。この点を踏まえると、両者の関係は対等なものではなかったと考えられる。

このような総督府とレコード会社との関係は、朝鮮歌謡の生産・流通にも深く関わっていた。朝鮮歌

謡は、企業による商品化を通じて広く流通する一方、総督府による検閲や音楽政策の対象ともなった。植民地期朝鮮における朝鮮歌謡は、こうした企業活動と総督府の政策との関係のなかで生産・流通していたと考えられる。

今後は、総督府と個々のレコード会社との具体的な関係について、『朝鮮総督府官報』や検閲記録、企業の営業資料などの一次資料を用いて検証する必要がある。また、個別の企業や楽曲、歌手を取り上げることで、企業の商品戦略と総督府の政策が朝鮮歌謡の制作・流通にどのように反映されたのかを、より具体的に検討することを課題としたい。

謝辞

本研究は、サントリー文化財団 2025 年度「学問の未来を拓く」（課題番号 2025G519、研究代表者：長澤雅春）より研究助成を受けたものである。

参考文献

【日本語文献】

小林英夫編

1994 『植民地への企業進出――朝鮮会社令の分析』東京：柏書房。

竹並正宏

2006 「韓国社会福祉の歴史（1910 ～ 1945）」『川崎医療福祉学会誌』15(2) : 353-366。

全雲聖・上野重義

1987 「植民地化における土地調査事業とその性格」『九州大學農學部學藝雜誌』41(3・4) : 185-194。

山内文登

2023 「植民地期朝鮮・台湾のレコード産業と歌謡――帝国的連環の視座から」細井尚子編著『東アジアにおける舞台性大衆娯楽のグローカル化を巡って』東京：立教大学アジア地域研究所、8-38 頁。

山本浄邦

2023 『K-POP 現代史――韓国大衆音楽の誕生から BTS まで』東京：筑摩書房。

【韓国語文献】

이지선（イ ジソン）

2010 「제국 일본과 식민지 조선의 음악정책―국민가의 제정과 전개양상을 중심으로―」『日本研究』29: 269-290。

박진수（パク チンス）

2013 「동아시아 대중음악과 근대 일본의 “조선 붐”」『아시아문화연구』29: 165-188。

【研究ノート】

朝鮮楽劇団と 1930 年代の朝鮮歌謡について

長 澤 雅 春

The Korean Theatrical Troupe and the Landscape of 1930’s Korean Popular Songs

Masaharu Nagasawa

キーワード：オーケー・レコード、高福寿、李蘭影、李愛莉秀、蔡奎燁
Keywords ：Okeh Record, Go Bok-ssu, Lee Nan-young, Lee Aerisu, Chea Gyu-yeop

目 次

1. 朝鮮初のミュージカル映画『歌の朝鮮』（1936）
2. オーケー・レコードの内地公演（1936）
3. 再度の朝鮮楽劇団内地巡業（1939）
4. 高福寿と李蘭影
5. 李愛利秀と蔡奎燁
6. 古賀政男と朝鮮
おわりに

1. 朝鮮初のミュージカル映画『歌の朝鮮』（1936）

朝鮮で初めてのトーキー映画となる『春香伝』[1]が京城の団成社で封切られたのは 1935（昭和 10）年のことである。その翌年 4 月 15 日、京城の朝鮮劇場では「全発声音楽映画」と銘打った『노래조선』（以下『歌の朝鮮』）が封切られた[2]。この映画はトーキー版『春香伝』を企画・製作した在朝日本人の分島周

1　分島周次郎企画制作、朝鮮映画京城撮影所製作、李銘牛（李明雨）監督、李光洙原作、出演は文芸峰、韓一松、金蓮実、他。

2　OK レコード映画製作所、出演は他に金蓮月、林生員、江南香、林芳蔚、羅品心、韓貞玉、慎淑、呉翡翠、他。封切日及び封切館は『東亜日報』（1936.4.17）の上映広告に「15 日より朝鮮劇場にて上映」とある。

次郎[3] の企画によるもので、監督を金尚鎮[4]、出演は高福寿、李蘭影、金海松ら当時の朝鮮歌謡界を代表する人気歌手たちである。いずれもオーケー（Okeh）レコード[5] 専属歌手たちとオーケー・ジャズバンドによる大阪公演の模様を撮影したというミュージカル映画となっている。

この映画の存在を知ったのは、朝鮮映画の草創期から解放期までを役者としてまた監督として朝鮮映画界の中心にいた安鍾和の回顧録『韓国映画側面秘史』（1965）の全訳を刊行[6] するにあたって、これまで日本では全貌があきらかでなかった併合期の朝鮮映画 269 件を年代順にデータベース化したときのことだった。フィルムを実際に見たわけでもなくその存在を確認したわけでもないが、オーケー・レコード専属歌手による大阪公演の記録映画という朝鮮映画のなかで異色ともいえるこの作品は、私のなかで併合期の朝鮮における大衆歌謡界の登場と形成にまつわるさまざまな諸条件、たとえば、日本資本のレコード会社の朝鮮進出と蓄音機の販売台数、ダンスホールの登場、京城ラジオ放送局の設置、モダニズムの流行、越境する歌謡界、内鮮一体とその強化などを連想させるものだった。以下は研究ノートとして考えてみたい。

2. オーケー・レコードの内地公演（1936）

まずは映画『歌の朝鮮』のことから考えてみたい。この作品が封切となったのは 1936 年 4 月 15 日だが、およそ 2 カ月前の 2 月 5 日の日刊紙『朝鮮中央日報』に、大阪支局発として「日本内地在留の同胞慰安音楽会 OK 芸術家が各地巡回して各新聞支局後援」と見出しされた、3 日夜 10 時 15 分京城駅出発前のホームでの集合写真付き記事が掲載された。以下は記事の全文である。


日本内地在留의
同胞慰安音樂會
OK藝術家가各地巡回하며
各新聞支局後援

『朝鮮中央日報』
（1936 年 2 月 5 日）

3　在朝の映画人で朝鮮映画京城撮影所を経営し、他に『방아打令（パンアタリョン）』（1931）、『前科者』（1934）、『洪吉童伝』（1935）、『大盗伝』（1935）、『アリラン峠』（1935）、『洪吉童伝後編』（1936）、『蓄花紅蓮伝』（1936）など、朝鮮の伝統文芸を継承したものや現代劇を映画化している。

4　金尚鎮は他に制作、原案、脚本を担当している。

5　1931 年設立の合資会社帝国蓄音器商会（本社奈良市、通称テイチク）京城支部長李哲が 1933 年に創立したレコード会社で、1930 年代の朝鮮歌謡曲界を席巻した。

6　当該書籍の巻末に総 31 頁で収録した。

「京城にあるオーケー蓄音器会社文芸部では、故土を離れて遠く玄海灘を渡り、各地の労働市場において職を求めて苦役する数十万の在留同胞と、学窓にて蛍雪の功を積む我ら学徒たちを慰安すること、またその収益を以て在留同胞のための有為な機関や事業に万分の一でも充てられるよう、意義ある大演奏会を日本内地の主要都市において次の日程で開催することとなった。

この意義ある演奏会にたいして大阪では、大阪で発行されるわが言論機関である民衆時報社をはじめ、『東亜』『朝鮮』『朝鮮中央』[7]の三社大阪支局が後援することになり、東京では朝鮮キリスト教青年会（YMCA）事業部が後援・主催のほか、朝鮮新聞社後援として開催する」

として公演日時と会場を記している。それを整理すると下表になる。

開催場所	公演日	開演時間	会場
大阪	2月8日 2月9日	午後6時 午後1時 午後6時	国民会館
京都	2月10日	午後6時	朝日新聞会館
神戸	2月12日	不記載	昭和館
名古屋	未定	未定	未定
東京	2月16日	午後6時	軍人会館
横浜	未定	未定	未定

そして出演者については次のように続けている。

「出演は、朝鮮の人気歌手蔡奎燁[8]、李蘭影、江南香、林芳蔚、呉緋翠などオーケー専属歌手30余名が総出演する。その主要曲目は、管弦楽、流行歌、独唱、合唱、新舞踊、朝鮮舞踊、ジャズ音楽、旧歌謡、唱劇、朝鮮劇、ナンセンスなど鬼才がその妙技を発揮する予定であり、今からその人気は非常に高まっている。なお、今回の演奏会において本報（朝鮮中央日報）の愛読者には2割を優待することになっている。」

映画『歌の朝鮮』はこの1936年2月8日と9日に行われた大阪公演を記録したものと思われる。そして興行主は吉本興業である。吉本興業は後にも朝鮮楽劇団の内地公演の招聘興行主として継続して深く関わっていたことが朝鮮発行の各種新聞記事からうかがわれるが、1930年代の日朝エンターテイメント産業を知る上でも吉本興業の存在は興味深い。

それにしても、2月の内地公演から映画『歌の朝鮮』の4月上映までは2ヶ月しかないわけだが、当時は発声映画の録音や編集は内地で行っていたことからそれが可能となったのだろう。

朝鮮楽劇団の内地公演の目的は掲載記事によれば、労働市場を求めて玄界灘を渡って日本に居住する「数十万」の在留同胞と内地留学中の学徒たちを慰安すること、そして内地公演の収益を同胞たちの事業

7　それぞれ『東亜日報』『朝鮮日報』『朝鮮中央日報』をいう。

8　この時点で蔡奎燁はコロムビア所属歌手であったが、1936年にはOKレコードとも二重契約したため訴訟問題となったようだ。これは、乱立するレコード会社による専属歌手の争奪戦が生じていたことをうかがわせる。

にたいしてなんらかの貢献をしたいというものであった。

3. 再度の朝鮮楽劇団内地巡業（1939）

だが、オーケー・レコードによるこの内地公演はこの年だけでは終わらなかった。3 年後の 1939（昭和 9）年 5 月 17 日『京城日報』には「公演二百四回 素晴らしい成績を残して帰った朝鮮楽劇団の土産話」と見出しされた記事が掲載されており、じつに 204回[9] の内地公演を果たしたことが報告されていた。

> 「朝鮮楽劇団ことオーケー・グランドショー一行は去る 2 月 26 日京城を出発以来 63 日間に亘り東京、大阪、京都、名古屋をはじめ内地を巡演、朝鮮舞曲の紹介と内鮮融和に努め、異例の収穫を得て 15 日帰鮮、挨拶旁々早々本社を来訪した。一行中の金尚鎭氏は内地公演の感想を左の如く語った。
>
> この度の内地進出は全く試験的デビューで半島在来の情緒豊かな歌と踊りを内地の人々に見ていただいて朝鮮芸術を幾らかでも理解して頂く為でしたが、何しろ初めての企てでどんな結果に終わるのかと随分心配して行ったのですが、内地の皆さんの思い掛けない熱誠に前後二百四回の公演も絶大な好評を得て、その間 JOBK[10] での中継放送や東宝映画への出演[11] など全く多忙を極めましたが、東京その他の陸軍病院慰問公演では将兵の方々が非常に喜んで下さつて大変一行は感激して参りました、色々の経験やら教へられることもあり今後の内地公演には新たな自信と抱負を持つて一層勉強を続けたいと思つてをります」

この記事からわかることは、オーケー・レコード専属による内地公演は「朝鮮楽劇団」として組織され、公演の名称は「オーケー・グランドショー」というものであった。興味深いのは、朝鮮総督府の御用新聞社である京城日報本社へ帰鮮（5 月 15 日午後 3 時 40 分京城駅着）の翌日には報告の訪問をしていることである[12]。63 日間という滞在の長さはもちろんだが、内地の広範にわたる地域と各所において公演を行えたことは、とうてい朝鮮のレコード会社の一事業としてなしえるものではなく、興行主であろう吉本興業の圧倒的な存在と京城日報社、そして他の団体によるなんらかの支援があったことがうかがえる。これは、朝鮮楽劇団によるオーケー・グランドショーが国策のなかで開催されたことをあらわしている。それが「内鮮融和に努め」という記事中の文言に集約されている[13]。

9　後段に「前後」とあるため、この回数が 1936 年初回からの内地公演を含めたトータルの回数かと思われるが、他記事を読むと 1939 年の巡業回数のようだ。

10　JOBK は大阪放送局（NHK 大阪放送局）のコールサインで 1925 年に開局した。ちなみに京城放送局は JODK である。

11　斉藤寅次郎監督『思ひつき夫人』（1939.5.15 公開）は、銃後の家庭を描いた平井房人の漫画が原作で、サブタイトルに「報国家庭」と付された喜劇である。映画では朝鮮歌劇団の公演を挿入している。

12　『朝鮮新聞』（1939 年 5 月 16 日）「朝鮮楽劇団 きのふ晴れの帰城」記事（和文）より。

13　1939 年 11 月、菊池寛の文芸春秋社傘下のモダン日本社は臨時大増刊として『モダン日本（朝鮮版）』を刊行した。掲載論文には御手洗辰雄「内鮮一体論」、関屋貞三郎「内鮮一体と協和事業」、塩原時三郎「志願兵より見たる朝鮮人」など朝鮮総督府側からの内鮮一体が語られ、また阿部知二、青野季吉、清水幾太郎などを含む 36 名の内地人による「新しき朝鮮を語る座談会」が掲載されている。この年の朝鮮歌劇団による内地公演は、内鮮一体の強化と内

気になるのは、1936 年に行われた内地公演の当初の目的が朝鮮の歌や舞踊を披露して在留同胞と学徒たちを「慰安する」というものから、1939 年の内地公演では「内地の人々に」「朝鮮芸術を」「理解して頂く為」と方針が変わったことだ。それが、「この度の内地進出は全く試験的デビュー」という意味である。内鮮一体・内鮮融和という国策が強化されていくなかで、朝鮮楽劇団によるオーケー・グランドショーの在り方は三年の間に方針の変更を余儀なくされていた。その経緯や公演状況、そして反響の調査については今後の課題である[14]。

4. 高福寿と李蘭影

ところで、この朝鮮楽劇団に出演したオーケー・レコードの専属歌手[15]には高福寿、李蘭影、南仁樹、張世貞、金貞九、金貞淑など[16]が名を連ねた。いずれも朝鮮歌謡界を草創期から成熟期において支えてきた人気と実力を兼ね備えた歌手陣である。その中から高福寿、李蘭影について触れておきたい。

日本海に面した漁村蔚山に生まれた高福寿（1911 生）は、『타향살이（他郷暮らし）』と『梨園哀曲』で 1934 年にオーケー・レコードから朝鮮歌謡界にデビューした。『他郷暮らし』は 21 歳の若き孫牧人（1913 生）が作曲し、歌詞は公募によって金能人の詞が選ばれた。そしてこの曲は朝鮮歌謡界の草創期を飾る歌でありつつ現在でも親しまれている不朽の名曲となっている。

타향살이 몇 해던가 손꼽아 헤어보니 고향 떠나 십여 년에 청춘만 늙고[17]
（他郷暮らし幾歳か　指折り数えてみることに　故郷を離れて十余歳　青春のみが褪せてゆく）
（和訳長澤）

歌詞の冒頭部分だが、ここから伺えるように、さまざまな事情によって朝鮮から内地へ渡った数多くの同胞や学徒たちが、母国朝鮮と家族が暮らす故郷を偲ぶ辛い心情を代弁した歌詞となっており、そこにバリトン歌手高福寿の甘く切ない歌声のゆったりとしたメロディが三拍子で歌われるのである。高福寿の歌う『他郷暮らし』はまさに朝鮮楽劇団の内地公演の趣旨たる「慰安」にうってつけの曲だったのである。

全羅南道の西南端にある漁村木浦に生まれた李蘭影（1916 生）は、オーケー・レコード代表の李哲に出会って 16 歳の 1932 年に専属歌手となり、『他郷暮らし』を作曲した孫牧人の『木浦の涙』（1935）を

地のあらたな朝鮮ブームに勢いをつけるものとなったのではないか。

14　未見だが、1940 年 3 月号『モダン日本』に「朝鮮楽劇団帝都訪問座談会」がある。

15　「この楽劇団はテイチク朝鮮語盤オーケー・レコードの専属歌手」『朝鮮新聞』（1939 年 3 月 8 日、和文）とあるように、1934 年に株式会社として改組した帝国蓄音器株式会社（テイチク）と密接な関係にある。

16　「東京で公演する朝鮮楽劇団一流歌手や妓生を網羅」（『京城日報』1939 年 3 月 5 日）の記事の中で紹介されている。

17　신나라레코드『유선기로 듣던 不滅の名歌手』解説本より転載（p178）。解説本（1996）では当該曲名を『타향』（他郷）としており、新譜当初はこの曲名である。

歌って朝鮮全土を席巻した女性歌手である。朴燦鎬はその著『韓国歌謡史』[18] のなかで「一篇の流行歌が朝鮮全土を風靡し、朝鮮半島西南端の港町・木浦を、ロマンと追憶の故郷として一躍有名にした」（p207）と記した。当時の木浦港は「湖南地方の産出の米と綿が積み込まれ、日本へと送り出され」ていく港であるとともに、「日帝により生活の糧を運び去られた、また土地を奪われた肉親が他郷へ流浪の旅に出た、そういった民族的な悲哀の織りなす、かけがえのないものとの別離の舞台として象徴されていた」（同頁）として、ここにも故郷や家族、愛する人と離別し、他郷へ流れていく恨（ハン）の物語が歌われているのである。李蘭影の歌うこの曲もまた、玄界灘を越えて内地へ渡った居留民たちが別れに涙した心情を代弁したものとなっただろう。

『木浦の涙』は 5 万枚以上を売り上げる大ヒットとなった。この大ヒットを受けて、李蘭影は翌 1936 年に内地へ渡ると「岡蘭子」という芸名でテイチク（帝国蓄音器株式会社）から『アリランの唄』『別れの船歌』で内地の歌謡界デビューを果たした。朝鮮楽劇団では複数の女性陣歌手によるユニット制のチョゴリ・シスターズ[19] が結成されていたが、その核メンバーとしても李蘭影は活躍した。

劇団ではこのほかにもジャズバンドのアリラン・ボーイズや寸劇のアキレタ・ボーイズ[20] なども登場していたようだが、これらは朝鮮楽劇団内地公演の興行主である吉本興業（1912（明治 45）年創業）の方針であっただろうことが推測される。

5. 李愛利秀と蔡奎燁

ところで、当時の朝鮮大衆歌謡の歌手で、高福寿や李蘭影以前に内地デビューを果たしていた歌手のことにも触れておきたい。朝鮮で大衆歌謡が成立する前、つまり 1930 年前後は当時流行した新劇舞台の幕間や活動写真の劇場において、出演女優らによって主題曲などが歌われていた。李蘭影もそもそもは売れない女優であり幕間歌手でもあった。そのような幕間女性歌手として知られていたのが李愛利秀[21] である。

李愛利秀は幼くして子役として金陶山の主宰する新劇座に出演していたが、成長して 10 代後半で新派劇聚星座の幕間歌手として活躍してした。そして 1932 年 4 月の新譜として王平作詞、全壽麟作曲の『황성의 적（荒城の跡）』をビクターから発売して当時としては驚異的な 5 万枚を売り上げた。既出『朝鮮歌謡史』で朴燦鎬は「この曲は後に本格的な朝鮮歌謡の嚆矢として位置づけられ、また不朽の名曲としてうたい継がれていった」、そして「李愛利秀は“民族の恋人”といわれて、朝鮮における最初のスター歌手としてもてはやされた」（p140）と述べている。

18　『韓国歌謡史 1895-1945』（1987，晶文社）

19　『京城日報』（1939 年 2 月 8 日）「朝鮮楽劇団府民館の人気」として紹介されており、また『朝鮮新聞』（1939 年 12 月 22 日）にはチョゴリ・シスターズのメンバーとして李蘭影、張世貞、金綾子、李俊嬉、洪清子が紹介されている。

20　『京城日報』（1939 年 2 月 9 日）「朝鮮楽劇団 東京大阪公演記（1）」には、「軽音楽を中心とするショウ形態演芸陣は京都大阪では振興演芸部がアキレタ・ボーイズを筆頭に大活躍を演じてゐる」「これに対抗して吉本ショーの一群が活躍をしてゐる」とあるが、あきれたぼういずは吉本興業の川田義雄、芝利英、坊屋三郎、益田喜頓の 4 人による笑劇ユニットである。

21　イ・エリスと読む（本名は李音全，1901-2009）

その李愛利秀は他にも幕間の歌[22]をレコーディングしているが、全壽麟作曲の『고요한 장안（静かな長安)』を日本で録音した[23]際に西條八十がこの曲を聞いて感動し、日本語の詞を作ったと既出の朴燦鎬は記している。その曲名を『あだなさけ』（仇情）とし、李愛利秀は日本芸名として李エリスに変えた。『あだなさけ』は、姜石燕[24]の歌う『いとしきけむり』（西條八十作詞、金教響作曲）との両面でビクターから販売された。

1933年2月1日付『京城日報』は、「わが国の流行歌壇にあって、半島が生める寵児としてビクター会社では姜石燕、李アリスの両嬢を斯会に送り、今日では確たる地位を築くにいたり、半島楽壇のために万丈の気を吐いてゐる」と、朝鮮歌謡界におけるビクターの優位性と2人の人気ぶりを伝えている。

そしてこの記事で李アリスの次に紹介されているのが蔡奎燁（1906年生）である。記事には「長谷川一郎君は半島が生んだ逸材」と見出しされており、こうある。

> 「コロムビア社が一日新譜で売出した流行歌の中で最上の売行きを示した『恋ごころ』の(ママ)[は]京城小唄で親しく朝鮮に呼びかけた、西條八十氏が作り、京城出身で『酒は涙か』以来流行歌作曲界の逸材といわれた古賀正男[25]が作曲したもので、長谷川一郎が吹き込んだものであるが、この長谷川一郎こそ崔敬華（27）君と呼ぶ半島が生んだ青年のペンネームであることが知れ渡った。」

そして当時のコロムビア京城支店（社長:ハンド・フォード）が長谷川町[26]にあったことから「長谷川」を姓とし、また朝鮮の男性歌手で内地デビューした「嚆矢」であるところから「長谷川一郎」の芸名となった。記事では「現在は、西條、古賀、長谷川一郎のトリオはコロムビア社が他社に誇るもので、輝かしい将来が約束されている」という文が綴られている。

6. 古賀政男と朝鮮

1931（昭和6）年9月、古賀政男作曲の『酒は涙か溜息か』（高橋掬太郎作詞）は藤山一郎の歌で日本コロムビアから発売されて二人の名を一躍スターダムへと押し上げた。そしてこの曲は翌1932年2月20日発売の蔡奎燁（崔圭華）[27]による朝鮮語盤『술은 눈물일가 한숨이랄가（酒は涙か溜息か)』となって朝鮮で大ヒットとなった。裏面もやはり古賀政男と蔡奎燁のコンビによる『希望の峠』で、伴奏は明治

22　李愛利秀は『荒城の跡』の前年の1931年にコロムビアから『ライン川』を出しており、他に『失恋』『旅窓』『ベニスの歌』など13曲がある。

23　この時期はまだ朝鮮で録音することができないため、歌手は内地へ来て吹き込んでいた。

24　済州島に生まれた姜石燕（本名姜福亨）は、十代半ばに劇団土月会の女優として舞台に立つとともに幕間歌手でもあった。朝鮮では『放浪歌』(1931）で親しまれた。姜石燕についての研究は近年端緒についたといっていいだろう。

25　この時期に古賀正男から古賀政男へ改名している。

26　長谷川町は、第2代目朝鮮総督だった長谷川好道の邸宅があったためこの町名がついた。

27　京城日報によるこの「崔敬華」だが、長谷川一郎は内地デビュー前には「蔡奎燁」としてすでに歌手活動をしており、韓国での研究でも長谷川一郎の本名は「蔡奎燁」として確立している。ハングル音では崔敬華＝최경화、蔡奎燁＝채규엽となって異音であるが、日本語音では「サイケイカ」と同音となるため、おそらく記者の聞き書きに際しての誤字表記の可能性が大きいと思われる。

大学マンドリンオーケストラである。

同年 9 月、蔡奎燁は再び古賀政男の 1932 年藤山一郎盤[28]『影を慕いて』を朝鮮曲名『님자최 차자서（影を求めて）』として吹き込み、日本コロムビアの 9 月新譜となった。伴奏は内地盤と同じく古賀政男によるギター演奏である。こうして古賀政男のメロディと流行歌のギター伴奏は朝鮮の大衆歌謡曲に大きな影響を与えることとなった。古賀政男の代弁者となった蔡奎燁は、いってみれば朝鮮における藤山一郎だといえる。

その長谷川一郎（蔡奎燁）は 1932（昭和 7）年、同社から淡谷のり子とのデュエットで佐藤惣之助作詞、古賀政男編曲『アリランの唄』[29]を歌って内地にアリランブームをもたらした[30]。この曲もまた蔡奎燁と金仙草とのデュエットによってコロムビアから『눈물의 고개（涙の峠 / 新アリラン）』の曲名となって朝鮮語でも吹き込み、1933 年 3 月の新譜「流行歌」としてＡ面『나의 사랑아（私の愛よ）』（金鶴峰作詞作曲）のＢ面に収められた。

数多くある古賀政男の功績のうちの異色な一つとして、朝鮮映画『アリラン』（1926）の主題歌として抗日のシンボルとなった朝鮮の地方民謡である“アリラン”を、軽快なポップ調に改編してそれを流行歌もしくは大衆歌謡曲として再生させたことにある。古賀政男が朝鮮に残した音盤はこれだけではないが[31]、これについては本稿の性質上これ以上言及しない。

古賀政男が朝鮮にこだわるのは、1904（明治 37）年福岡県三潴郡田口村[32]に 8 人の兄弟姉妹の 6 番目の五男として生まれて幼くして父喜太郎を亡くした古賀政男が、長兄福太郎を頼って母姉弟とともに 8 歳にして朝鮮の仁川に渡り、父の 13 回忌を機に 18 歳の年に帰国するまでの多感な時期を京城で育った[33]ことに由来するからであろう。

おわりに

以上、1936 年封切りの映画『歌の朝鮮』を手掛かりとして 1930 年代の朝鮮大衆歌謡界を概略的に紐解いていったわけだが、韓国において朝鮮歌謡の本格的研究は 2000 年前後からの比較的若い分野だと

28　『影を慕いて』は前年の 1931 年 1 月に佐藤千代子歌によってビクターから出ていたが、注目を浴びたのは同年 9 月の日本コロムビアの新譜、藤山一郎歌による盤である。

29　九州大学附設博物館に当該曲の SP 音盤が所蔵されており、大久保真理子専門研究員のご厚意により試聴することができた。

30　福田俊二・加藤正義編『昭和流行歌総覧（戦前・戦中編）』（柘植書房、1994）によれば、戦前戦中において「アリラン」を題する曲は、1931（昭和 6）の金色仮面（小林千代子）歌、西條八十詞による『アリラン』を嚆矢として、『アリラン小唄』『アリラン越えて』『アリランの唄』『アリラン新曲』『アリラン悲歌』『アリラン月夜』『アリラン節』『アリランブルース』『アリラン娘』『アリラン物語』『アリラン夜曲』など 24 曲があり、これらによって戦前戦中の日本国内において朝鮮民謡『アリラン』は広く定着していったと思われる。

31　韓国音盤 ARCHIVE 研究団（東国大学）編纂『韓国유선기音盤 1907-1945』（全 5 巻，2011）によれば、古賀政男が朝鮮に残した歌謡曲は計 36 曲がある。

32　現福岡県大川市

33　このへんは古賀政男著『自伝 わが心の歌』（展望社，1965）に詳しい。後に同社より「新装版」（2020）となって年譜が増補された。

いっていいだろう。朝鮮歌謡に関する日韓にまたがるメディア史料の発掘は、東アジアの帝国下における大衆文化の形成と、それが拡散されてゆく過程をたどる作業として重要だと考えている。1930 年代の朝鮮と内地の大衆歌謡界が同時代的に越境し合いながら帝国の統制にどのように組み込まれていったのかについて、課題を残しながら今後考察を加えていきたい。

謝辞

本研究は「日韓併合期における大衆文化としての朝鮮歌謡の形成と内地の受容について」によって、2025 年度サントリー文化財団「学問の未来を拓く」の研究助成（助成番号：2025G519、研究代表者：長澤雅春）を受けて調査・考察をおこなったものである。

参考文献

安鍾和

2013 『韓国映画を作った男たち』長沢雅春訳，東京：青弓社，原書は『韓国映画側面秘史』（韓国：1965，春秋社）

朴燦鎬

1987 『韓国歌謡史 1895-1945』東京：晶文社

福田俊二・加藤正義編

1994 『昭和流行歌総覧（戦前・戦中編）』東京：柘植書房

이태규 ,김점도編

1996 『유선기로 듣던 不滅의 名歌手 1925-1945 解説』（総 554 頁）韓国：신나라

韓国音盤 ARCHIVE 研究団（東国大学）

2011 『韓国留声器音盤 1907-1945』（全 5 巻）韓国：図書出版 한걸음 더

参考資料

『朝鮮中央日報』1936 年 2 月 5 日記事（한글）

『東亜日報』1936 年 4 月 17 日広告（한글）

『京城日報』1939 年 3 月 5 日記事（和文）

『朝鮮新聞』1939 年 3 月 8 日記事（和文）

『朝鮮新聞』1939 年 5 月 16 日（和文）

〈CD 音盤〉

『유선기로 듣던 不滅의 名歌手 1925-1945』（全 23 巻，신나라뮤직，1996）

『유선기로 듣던 歌謡史 1945-1960』（全 12 巻，신나라뮤직，2002）

『유선기로 듣던 演劇集 1930 年代』（全 3 巻，신나라뮤직，1998）

『韓国歌謡史』（全 24 巻，JIGU，1994）

『그 시절 그 노래（あの頃あの歌）』（全 24 巻，오아시스，1994）

『韓国歌謡 100 年史（1）光復 1945.8.15』（全 2 巻，C & C M edia，不詳）

『韓国歌謡 100 年史（2）光復 1945.8.15』（全 2 巻，C & C M edia，不詳）

【報告】

2026年度「地域プロジェクト（PBL）」実践報告
――「い草を使った商品開発」経過報告――

久　保　知　里

FY2026“Regional Project (PBL)” Practice Report
――Progress Report: “Product Development Using Rush Grass”――

Chisato Kubo

キーワード：PBL、商品開発、初年次教育、地域共創、武雄
Keywords：Project-Based Learning, Product Development, First-Year Education, Regional Co-creation, TAKEO

目　次

はじめに
1. 授業概要
2. プロジェクト実践までの準備
3. プロジェクト実践（授業実施）
4. 学生の自己評価
おわりに

はじめに

武雄アジア大学東アジア地域共創学部は、「地域理解」、「国際理解」そして「経済経営」の素養を身につけることを掲げ、さらに実践力を身につけることを目的として、初年次より社会参画型の授業を軸にカリキュラムを構成している。具体的には、1年次に「地域プロジェクト（PBL）」、2年次に「国内研修」、「海外研修」、「インターンシップ」、3年次に「観光・地域マネジメントコース演習」、「東アジア・メディアコンテンツコース演習」に取り組む[1]。そして4年次に集大成として「卒業研究」が設けられている。これらの1～4年次の社会参画型科目は、実際に「地域」に出て行き、現場での課題発見、調査研究、提案等のフィールドワークを行う。

1　2年次は3科目のうち1科目以上を選択必修とし、3年次は自身の所属するコースの演習を選択必修とする。

1年次の「地域プロジェクト（PBL）」（以下、「PBL」と省略）は初年次教育としても実施しつつ、フィールドワークの手法や社会参画実践の経験値を積んでいくための科目である。本稿では、実際にどのような授業を実践しているのか、プロジェクトを一つ取り上げ、前期を終えての経過報告を行う。

1. 授業概要

前述の通り、「PBL」[2]は、東アジア地域共創学部の1年次必修科目である。講義2単位の通年科目であり、原則15回（90分）での授業が計画されている。シラバスの授業概要は、「武雄市を中心とした地域の中で人々とふれあい、環境に触れながら地域を知り、設定されたプロジェクト（課題）に対して、個人やグループでプロトタイプとして対策を提案し、フィードバックを受ける。課題を通じて武雄市ならびに周辺の文化や歴史、人びとの生活を通じて地域理解を進め、PBL手法を学ぶ。5人の教員が専門分野に応じて課題を示す」とあり、担当教員の取り上げる授業の例示がある。

授業担当者は、井手誠之輔（東アジア美術史）、長澤雅春（日韓比較文学）、前原志保（台湾研究、政治社会学）、水田茂久（発達心理学）、久保知里（日本近世史）の5名で、それぞれの専門分野や経験に引きつけたプロジェクトを計画している。

当該科目の到達目標は、①プロジェクトを通じて地域理解を深める、②プロジェクトをチームで進める力を身に付ける。③対話の手法を身に付ける。④プレゼンテーションの手法を身に付ける、の4点である。初年次教育の一環として実施し、上級学年で必要となる能力を育成することにも注力する科目である。

授業は原則15回として、1年かけてチーム毎にプロジェクトに取り組み、課題に対するリサーチや提案をしながら学びフィールドワーク手法やプロジェクトの進行を学ぶ。授業計画は表1の通りであるが、取り組む内容により多少のずれが生じることも想定しているため、内容には大枠を記載している。

表1　シラバス内の授業計画

回	内容
1	オリエンテーション／フィールドワークマナー
2	「対話」を体験する／チームで活動する
3	「対話」を体験する／チームで活動する
4～6	情報収集①～③チームで設定した課題に対する情報を収集する（学内活動）
7	提案①収集した情報をもとに課題に対する提案をチームでのワークショップから導き出す
8	提案②提案内容をまとめプレゼンテーションの準備を行う
9	プロトタイププレゼンテーションとフィードバック
10～12	情報収集④～⑥フィードバックを元に再度情報収集（学内活動）
13	提案③収集した情報をもとに課題に対する提案をチームでのワークショップから導き出す
14	提案④提案内容をまとめプレゼンテーションの準備を行う
15	最終プレゼンテーション

2　以下、授業概要等については、武雄アジア大学シラバスを参照。https://asm-ediea.com/ta-u/open/ja/syllabuses（2026年7月30日閲覧）

2. プロジェクト実践までの準備

2.1. チーム分け（プロジェクト決定）

初回の授業では、履修者全員へオリエンテーションを実施した。PBL[3] の定義や授業の目的、到達目標等を説明し、教員毎にプロジェクト内容（取り上げる課題）を説明した。2026 年度履修者は、34 名であったため、担当教員を 4 名に減じ、プロジェクト内容も 4 つに絞った。結果、各教員（各チーム）のプロジェクトテーマは 4 つとなり、学生がそのプロジェクトテーマの概要説明を聞き、自身が取り組みたいプロジェクトを選んだ。プロジェクトテーマは、①長崎街道を歩く（井手）、②北方炭鉱とは？（長澤）、③武雄の多文化共生（前原）、④い草を使った商品開発（久保）の 4 つである[4]。

学生たちは、教員の説明後に自分が 1 年間取り組むプロジェクトを選んだ。希望調査の結果、人数調整することなく、2026 年度は、全員が第 1 希望のチームに所属することとなった。

2.2. チームでの活動準備

本稿で取り上げるプロジェクトは上記に示した「④い草を使った商品開発」である。このプロジェクトは、株式会社イケヒコ・コーポレーション[5]（以下、イケヒコと省略）との協働で実施している。

2.2.1 プロジェクト実施までの経緯

まず、このプロジェクトを実施することになった経緯を整理しておく。2025 年 8 月末に武雄アジア大学が文部科学省より設置認可を受けた。その時期に、イケヒコ内でも新規事業を打ち出していくことを模索しており、担当者が大学生と何か一緒に活動できないかと考えていた。ちょうどその頃に武雄アジア大学が設置認可されたことを知り、イケヒコの担当者から、新しくできる大学の学生たちと一緒に何か地域貢献となるような活動ができないか、とお声かけいただいたことがきっかけであった。2025 年 11 月に、イケヒコの担当者から会社概要の説明、学生との協働を持ちかけていただき、ぜひ「PBL」での実践として協働したいと考えた。イケヒコは、い草を扱うインテリアメーカーであるが、い草農家の持続可能性を模索する必要もあった。また、若者世代へのい草の認知度が低いことも課題として持っていた。数回の協議の結果、学生たちとい草を使った商品の開発を行うことに決定した。

2.2.2 学びの目標と実施計画

「PBL」の授業概要では、「武雄市を中心とした地域の中で人々とふれあい、環境に触れながら地域を知」ることを掲げている。そのため、福岡県に本社のあるイケヒコと一緒に「PBL」を行う際、どのように「武雄市を中心とした地域の人々とふれあ」うのかを、しっかり設定する必要があった。商品開発に取り組むことを決めた理由は、まさに地域の人々とふれあい、地域の環境を考えるためであった。学

3　PBL = Project Baced Learning の定義等についても解説した。

4　履修者は 140 名想定で計画されており、学生を 10 チームに分け、各教員が 2 チームを担当するような計画であった。そのため教員たちは 2 チームそれぞれにプロジェクトを実施できるように、シラバス掲載の概要計画以外にもプロジェクトを提示する準備をすすめていた。

5　明治 19（1886）年創業。畳販売からはじまり、現在は商品開発から販売までを手がけるインテリアメーカーとなっている。本社は、福岡県三潴郡大木町。https://ikehiko.net/（2026 年 7 月 30 日閲覧）

生たちがい草の商品開発をする際、販売する場所（フィールド）として、武雄温泉周辺を設定することにより、「武雄市を中心とした地域」のことを調査研究し、さらに販売戦略等を地域の特徴を考慮しつつ、提案することを学びの目標として掲げることにした。科目としての到達目標は掲げつつ、チームの学びの目標として、①武雄の地域性を調査すること、②地域の人の意見を商品や販売戦略の提案に反映すること、の２点を掲げることにした。そして、協議を進めながら、大枠の年間計画を表２の通りに設定した。

表２　い草を使った商品開発プロジェクトの実施計画

時期	内容	シラバスの回数での目安
４月	イケヒコやい草への理解を深める	２～３
５～６月	ターゲットを絞り、チーム or 個人で商品企画書を作成	４～７
７～８月	チームで企画した商品を提案→フィードバック （地域の方からも意見をもらう）	８
９月	フィードバックから提案を練り直して、商品化を目指す （商品企画書の再提案）	９～12
10 月	商品企画の再提案	13
11 月	試作販売とアンケート調査	14
12 月	アンケート結果等を基に販売手法を含め、商品企画として発表（公表）	15

3. プロジェクト実践（授業実施）

初回のオリエンテーション時に学生へは、「い草を使った商品開発プロジェクト」に所属した場合、授業回数（15 回）を越えての活動があることを前提で選んでほしいと伝えていた。結果、このプロジェクト（チーム）は 11 名の学生が取り組むことになった。

3.1. 第１～２回

まず、自分たちのチームが実施することの確認とい草やイケヒコへの理解を行った。イケヒコから担当者に授業に来てもらい、自社の説明やい草の特徴、い草農家の現状等を広く話してもらった。

学生たちへの最初の課題は、商品開発以前に、い草を知りどのような商品があるのかを調査することからはじめた。話を聞いた後に、自身でインターネットや書籍を使ってリサーチをさせ、個人でレポートにまとめさせた[6]。

6　インターネットを使用してのリサーチについては、当初は何も指示をせず、自由に行わせた。「PBL」だけではなく、１年次前期に設定している「アカデミックスキル Ⅰ（文章表現）」や「情報リテラシー」といった初年次科目（必修）内でも、並行してインターネット情報の使い方、AI 情報の注意点等を取り上げており、インターネット情報使用の善し悪しを少しずつ学ばせている。

3.2. 第 3 ～ 4 回

個人でまとめたレポートを元に、3 ～ 4 名のグループで、い草の良い点、商品開発の際に使いたい点等を共有し、他者の意見を聞きつつ、自分になかった意見を取り入れるようにした。



写真 1　授業の様子

次に商品開発をする際のターゲットの設定を議論し、一つに絞った。一つに絞る際は、まずは個人で「誰に買ってもらいたい商品を開発するか？」を考え、全員の意見が見えるように壁面ホワイトボードに書かせ、一人ずつに「なぜ、そのターゲットを設定したのか」を発言してもらった（写真 1）。なかなかターゲット設定できない学生もいたため、年代やその人の立ち位置（例：お母さん？働いているのか？）等を問うて、会話の中で自分の意見をまとめさせることもあった。全員の発言を聞いた上で、再度ターゲットにしたい層を意見の中から選んでもらい、最終的に以下、2 案までに絞られた。

A）高齢者、ある程度高年齢の方

設定理由：既にい草の認知度があり、い草について説明をする必要性がない
ある程度お金は持っているだろう世代のため、商品購買が期待できる

B）若者

設定理由：い草の認知度を向上させたいという目的に合致する
自分たちと同じ年代であれば、販売手法等を考えやすい

この 2 案で、再度 3 ～ 4 名グループで議論をさせた。議論では、商品開発を自分たちがする上で、大事にすべきこと等を考えるように指示をした。すると「い草を知らない人や身近にない人へ伝えること、広げること」が一番にあった方が良いとの意見が多数となり、最終的に「B）若者」をターゲットとして設定することになった。

しかし、「若者」というターゲット設定は緩さもある。そこで学生たちに、「若者とは何歳から何歳までなのか？」を聞いてみた。すると 11 名しかいないチームでも、下限、上限に差が出た。学生たちも自分たちのなかで差があることに、意外さを感じているようだった。意見の中で、自分たちの想定に近いもの、また他者の意見に納得できたもの等を集約し、「若者」は、中学生以上 35 歳までと設定した。下限が中学生である理由は、お小遣い等もあり、ある程度自分で使えるお金を持てるため、購買層として見込める（下限）と、しっかりした意見に支持が集まった[7]。

ターゲットを全員で共有したのち、このターゲットに対する、い草を使った商品を個人で自由に考え

7　一方で上限の 35 歳程度は、そこまではっきりした理由はなかったが、自分たちの「年代」であった方が、販売手法等を考えやすいということが念頭にあったため、自分たちの「年代」の上限はこれくらいという設定になった。まずは、データからではないターゲット設定を行わせたため、深く追求はしなかった。

てもらった。

3.3. 第 5 〜 6 回

個人で考えた商品を、全員の意見が見えるように壁面ホワイトボードに書かせた。書かせた案の中から、それぞれが良いと思う商品の前に立ってもらい、数案に絞った。そこからは、教員（筆者）が同じ意見のグループ、似た意見のグループ等、4 グループに分けた。このグループ分けは人数を均等にすることなく、ある程度同じもしくは似た商品企画をできるようにした[8]。グループ毎に商品企画を議論し、商品企画書にまとめさせた。商品企画書は、商品名・企画の背景・目的・商品コンセプト・オリジナリティ・商品内容・デザインを考えてまとめるよう指示した。商品企画書は共通フォーマットを渡し、作成してもらった。

3.4. 第 7 〜 8 回

イケヒコから 2 名の方に来てもらい、学生たちの商品企画書をプレゼンテーションさせた。商品企画書のフォーマットを元に、学生へは 30 分でスライド発表資料を作成してもらい、4 チームが学生およびイケヒコの 2 名へ商品のプレゼンテーションをした。

全員へ付箋を渡し、良かった点や改善点、疑問点、その他コメントを 1 枚以上書いてもらい、グループへフィードバックを実施した。イケヒコの 2 名からは、商品化できるか？するならハードルは？等の点からコメントをもらった。学生たちには「価格」設定の視点が欠けていることが共通の要素であった。それぞれもらったコメントをもとに、商品企画書のブラッシュアップをして、再度企画書を提出させた。

商品企画書は、イケヒコ担当者へ渡し、まずは教員（筆者）と実現可能性を協議した。結果、技術的に不可能なもの、既に類似商品のあるもの、価格設定が厳しいもの等の指摘をもらった。一方で、学生たちのプレゼンテーションの中で出た「武雄温泉のお土産になってほしい」という点や、「西九州新幹線とのコラボレーションで販売していく」等の点をもっと掘り下げられないか？という要望があり、学生たちへの若干のターゲット設定変更し、再度案をだしてほしいとの依頼をもらった。企業としても学生視点での案をもう少し見てみたいという期待の思いが大きくなったと意見であった。

3.5. 第 9 回

学生へイケヒコからのフィードバック（実施の可否等の指摘）を共有した後、ターゲットは「武雄温泉に旅行に来た人」で、お土産になるような商品の企画をしてほしいという要望を伝えた。その上で、次は個人で商品企画書を作成するように指示をした。商品企画は、実現可能性を広げるため、イケヒコからのフィードバックを踏まえること、イケヒコの既存商品を参考にしてみること（差別化、オリジナリティの確保は必要）、武雄温泉の客層を考えて、自分なりにターゲット設定をすること等を伝えた。

3.6. 第 10 〜 11 回

イケヒコから 2 名の方に来てもらい、各学生と個人面談形式で、プレゼンテーションを聞いてもらっ

8　1 人のグループも作ったため、この 1 名には教員（筆者）が意見の「壁打ち」の役割を果たすようにした。

た。学生は2名の意見を聞き、再度商品企画書を修正する。授業後、イケヒコの2名からは、実現可能な案や興味深い販売手法があるとの意見をもらっている。

前期はここまでで終了し、9月にプレゼンテーションを再度実施して、1案に絞る予定である。

4. 学生の自己評価

前期のまとめとして、学生アンケートを実施した。その中で「前期を終えて『学んだこと』や『成長したこと』を自己評価しながら書いてください」という問いに対して、以下のような回答があった。

- 企業さん側の意見や自分たちの意見のすり合わせを上手くするにはどうすれば良いかわかった。
- たくさんの人と自分の意見を会話していってほかの人がどんなことを考えているのか等学べた。
- 前期の活動を通して、商品を考えるだけでなく、実際に使う人のことを考えてアイデアを出すことが大切だと学んだ。そして、チームで話し合うことで、自分では思いつかなかったアイデアを知ることができた。

また、「チームで話す、ペアで情報共有する時に、他者のここが良いなと思ったところを具体的に書いてください」という問いへは、以下のような回答があった。

- 話す時に否定しないで褒めあったり意見を出し合えるところ（引用ママ）
- 自分では思いつかなかったアイデアを出しているところが良いと思う
- どのチームもいい商品で色んな考えがあるのでより考えが深まったし、自分はこう思うと言える人はとても素晴らしいことだと思いました。

「PBL」の科目到達目標②プロジェクトをチームで進める力を身に付ける、③対話の手法を身に付ける、という点については、自己評価ではあるが、得たものがあるという意見が見られた[9]。

おわりに

「PBL」のい草を使った商品開発の授業について、途中経過報告をまとめた。地域への理解を深める授業でありつつ、このチーム（プロジェクト）は企業と連携して商品開発をする産学連携も並行しており、学生たちは企業との遣り取り等を含め、より実践的な内容に触れることができている。その上で、前半の授業では、商品開発の準備にとどまらず、「PBL」の到達目標である②プロジェクトをチームで進める力を身に付ける、③対話の手法を身に付けることに重点を置き、実践を繰り返すことで学生の能力向上（対話力等）を図ることができた。また、グループワークにおいては、壁面ホワイトボードを活用した意見の可視化と、教員からの声かけ（ファシリテーション）によって、思考の言語化を意識させるように促した。自身のイメージから具体的な企画書作成につなげ、プレゼンテーション実施、そしてフィードバックをもらい、再企画という流れまでが終了し、学生も当初より、成長を感じる点がでてい

9　アンケートについては、別の問い等も含め、今後授業理解の参考として分析する予定。

ることは評価できる。

今後は、地域の方から商品企画への意見をもらったり、試作販売をしたりして、商品化を目指す。商品お披露目後には、武雄の地域性を理解した販売手法の提案まで含めて実施し、「PBL」として完結を目指す。なお、前述のチームの学びの目標として、①武雄の地域性を調査すること、②地域の人の意見を商品や販売戦略の提案に反映すること、の2点を掲げている[10]が、現時点では目標を達成するまでには至っていない。今後の後半授業で、実践をしていく予定である。

この「PBL」という授業は、初年次教育の一環でもある。具体的には、2年次以降の社会参画型授業の基礎となるフィールドワーク手法（アカデミックスキル）を見つけること、チームで協働することや地域の方との交流を通じたコミュニケーション能力の育成等を想定している。加えて、枠を与えず（細かく指示せず）「とりあえず考えてみて、話あってみて」という問いを学生にしてきた。その理由として、学生たちは高校までの「答え」のある学びをどうしても求めがちであるため、大学の学びとして「思考」や「対話」、「傾聴」を意識してもらうようにした。今後も継続してPBLの本質をしっかり活かせる声かけを心がけるようにし、学びを深められるようにしていく[11]。

10　2.2.2 学びの目標と実施計画　参照。

11　本稿は「途中経過報告」であるため、プロジェクト完了時点で再度まとめを実施する予定である。

【報告】

佐賀県『鹿島酒蔵ツーリズム®』参加者アンケート調査結果の報告
――肥前浜宿の観光まちづくりを背景にして――

近　藤　政　幸

Report on the Survey Results of Participants in the "Kashima Sake Brewery Tourism®" in Saga Prefecture: Against the Background of Tourism-Based Community Development in Hizen Hama-shuku

Masayuki Kondo

キーワード：酒蔵ツーリズム、場所の味覚、伝統的景観
Keywords ：sake brewery tourism, taste of place, traditional landscape

目　次

1. 佐賀県に「鹿島酒蔵ツーリズム®」が誕生した背景
2. 鹿島酒蔵ツーリズムの参加者アンケートの調査目的
3. アンケート調査方法とアンケート内容、調査項目
4. アンケートの調査結果と概要
5. 総合考察
6. 結論と提言

1. 佐賀県に「鹿島酒蔵ツーリズム®」が誕生した背景

1.1. 佐賀県肥前浜駅と隣接する肥前浜宿・酒蔵まちの変遷

1985年から2000年にかけてJR長崎本線、肥前浜駅は国鉄からJR九州に移管されるなかで駅舎の無人化が進んでいた。2008年には完全無人駅となった。そして同駅に近く江戸時代から続く宿場町、酒蔵通りも荒廃をたどり建築安全上、危うい状態が続いた。

2000年前後の鹿島市には肥前浜駅の無人駅化と宿場町、酒蔵通りの放置、さらに長崎本線が西九州新幹線路線から外れたことによる無力感と駅に対する拠り所を失っていた。

まちづくり市民団体、肥前浜宿水とまちなみの会では、この局面でJR肥前浜駅に人々の交流とまち

づくりの拠点を取り戻すために、駅舎のなかに同まちなみの会事務所を開設した。同時に近接する肥前浜宿の歴史的文化的宿場町に活気を取り戻すため酒蔵 6 蔵と共に春の蔵開き、花と酒まつりイベントをはじめた。桜満開の下の 3 月末に人々は、列車で肥前浜駅に降りその足で歴史的建築群を賞でながら春の新酒と有明の美食を楽しんだ。同イベントは春の鹿島の風物詩となった。酒蔵ツーリズムという言葉はまだなかった。

やがて肥前浜宿の建築群は世間の知るところとなり、2005 年、肥前浜宿水とまちなみの会 NPO 法人化を進め、同時に「肥前浜宿」の商標登録をおこなった。そして翌 2006 年、「肥前浜宿」は国の重要伝統建造物群保存地区に選定された。

2011 年、徐々に近世に栄えた酒蔵のある宿場町が存在感を増す中、鹿島 6 蔵の 1 社、富久千代酒造“鍋島”がIWC[1]（International Wine Challenge）日本酒部門において最高賞 Champion Sake を受賞した。このことは 1 社の受賞のものではなく鹿島の酒造 6 蔵が共有する価値、多良山系の仕込み水、佐賀平野の酒米、有明海の干潟と育つ酵母との調和の味覚を問うものであった。また 6 蔵は同じ規模間の社であることから肥前浜宿の文化的空間で生まれた酒であることから鹿島酒蔵ツーリズム® という協議会を形成した。酒蔵ツーリズムという観光交流に裏打ちされた 6 蔵は、多良山水系と有明海とこれに続く広大な干潟につづく佐賀平野で育成された海と山の味覚を基盤とする日本酒である。この特性を生かした鹿島の酒蔵は輸出産業として日本酒の海外販売に新たな挑戦をはじめた。

鹿島酒蔵ツーリズム® という商標登録は、観光交流と観光目的地の酒蔵を明確に示す商標として日本で初めてのことばとして大きな注目をあびることとなった。観光庁、日本観光協会、日本観光研究学会では“酒蔵ツーリズム”という新たなニューツーリズムの観光分野と市場を開拓した功績は大きいと評価されている。

IWC 受賞の翌年 2012 年春、第 1 回鹿島酒蔵ツーリズム® を開催し、3 万人の参加者を得て成功裏に終わる。この後毎年開催され 2026 年には 10 万人まで参加者が拡大した。

この間、2013 年には和食がユネスコの世界無形文化遺産に登録、2024 年には同じくユネスコ世界無形文化遺産に日本酒、焼酎などの酒造技術が登録されるところとなった。

特に主要国からの訪日外国人旅行者の訪日目的の第一位が和食となっているため、今後和食と共に海外からの日本酒需要が高まることが予見できる。

以下に佐賀県、肥前浜宿に鹿島酒蔵ツーリズム® が展開されるまでの略歴を記述した。

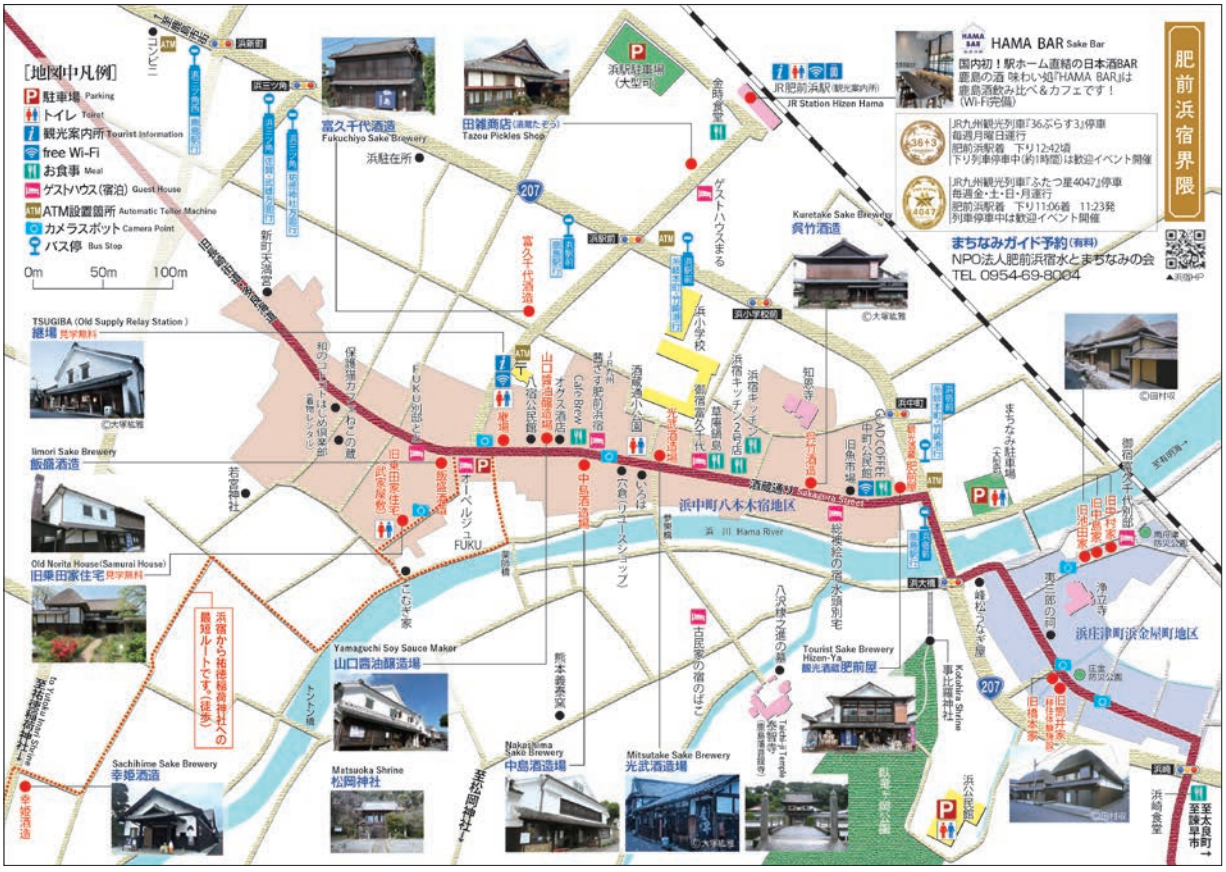
1930 年　鉄道省駅として開設
1985 年　国鉄民営化に伴い駅員無配置駅となることが決定
1987 年　国鉄から JR 九州へ移管される
2001 年　浜町住民の方から宿場町の継場建物を鹿島市に寄贈
2002 年　第 1 回花と酒まつり、以後毎年開催
2003 年　鹿島市、宿場町継場建物の修復を完了した。
2005 年　肥前浜宿水とまちなみの会を NPO 法人化、「肥前浜宿」の商標登録行われる

1　ロンドンで毎年開催される国際ワインコンペ、2007 年より日本酒部門のコンペはじまる

2006 年　肥前浜駅に程近い肥前浜宿が国の重要伝統的建築群保存地区に選定される
2006 年　完全無人駅化、西九州新幹線の建設決定、長崎本線の斜陽必至
2011 年　IWC 日本酒部門チャンピオン SAKE、富久千代酒造「大吟醸鍋島」が受賞
　　鹿島 6 蔵で「鹿島酒蔵ツーリズム協議会」設立
2012 年　第 1 回鹿島酒蔵ツーリズム® 開催、以後毎年三月末の土日に開催
　　水とまちなみの会事務所、JR 肥前浜駅へ移転
2013 年　JR 九州ななつ星第一便、JR 肥前浜駅に 11 分間停車、鹿島市民の郷土芸能等で歓迎
2018 年　JR 九州観光列車 36 ＋ 3 運行に備えて佐賀県による肥前浜駅の全面改修、
　　1930 年デザイン復元、トイレ新築
2020 年　ふるさとづくり大賞総理大臣賞受賞
2021 年　ホーム直結 HAMA BAR が開業
2024 年　佐賀国民スポーツ大会時に、天皇皇后両陛下が肥前浜駅を訪問

2. 鹿島酒蔵ツーリズムの参加者アンケートの調査目的

前章で述べたで鹿島酒蔵 6 社と市民団体、NPO 法人肥前浜宿水とまちなみの会、これを支える多くの



出所：NPO 法人肥前浜宿水とまちなみの会

図 1　肥前浜駅と浜宿界隈図

生産者団体が一斉に動き始めた酒蔵ツーリズムの背景には大きな危機意識があることがヒアリングのなかで伝わってきた。

1985 年国鉄民営化分社化による無人駅化、さらに長崎～佐賀間建設予定の西九州新幹線新線が長崎本線から完全にはずれたことは、鹿島市民にとり大きな不安と焦燥を生む原因となった。「このままいくと、酒造業も老朽化する宿場町のまちなみも産業もどうなる」という不安が覆った。

NPO 法人肥前浜宿水とまちなみの会相談役、中村雄一郎氏によれば、平成のはじめ「このまちを何とかしなければ」というおもいで肥前浜宿の商標登録と一帯で花と酒まつりをはじめた。鹿島の重要観光資源でもある酒蔵の蔵開きまつりとその会場が近世宿場町建築のまちなみであった。

2002 年に酒と花祭りがはじまりこの祭りが 10 年後の鹿島酒蔵ツーリズム® につながった。2012 年、第 1 回酒蔵ツーリズムは 3 万人の入場者ではじまった。そして 2026 年、第 15 回には 10 万人の来場者で肥前浜宿ははなやいだ。酒と花祭りから 24 年後の鹿島酒蔵ツーリズム® における来場者の参加目的、酒蔵ツーリズムを構成する多様な観光資源の対して何を目当てに楽しみ、観賞し、体験し、購入したのかその結果、何を依りどころに翌年再訪しようとしているのかその動態調査を目的にアンケート調査をおこなった。

3. アンケート調査方法とアンケート内容、調査項目

3.1. アンケート調査票の概要と調査項目

第 15 回鹿島酒蔵ツーリズムアンケート調査場所と実施方法は以下の通りである。

アンケート実施日時：2026 年 3 月 28 日（土）、29 日（日）各日共 12 時～ 16 時 30 分

アンケート実施場所：JR 肥前浜駅前の広場、JR 鹿島駅・矢野酒造

回収アンケート数：148 票（内訳、肥前浜駅 106 票、矢野酒造 40 票、無効 2 票）

アンケート計画内容：20 項目にわたる属性調査と消費傾向、参加者満足度調査である。

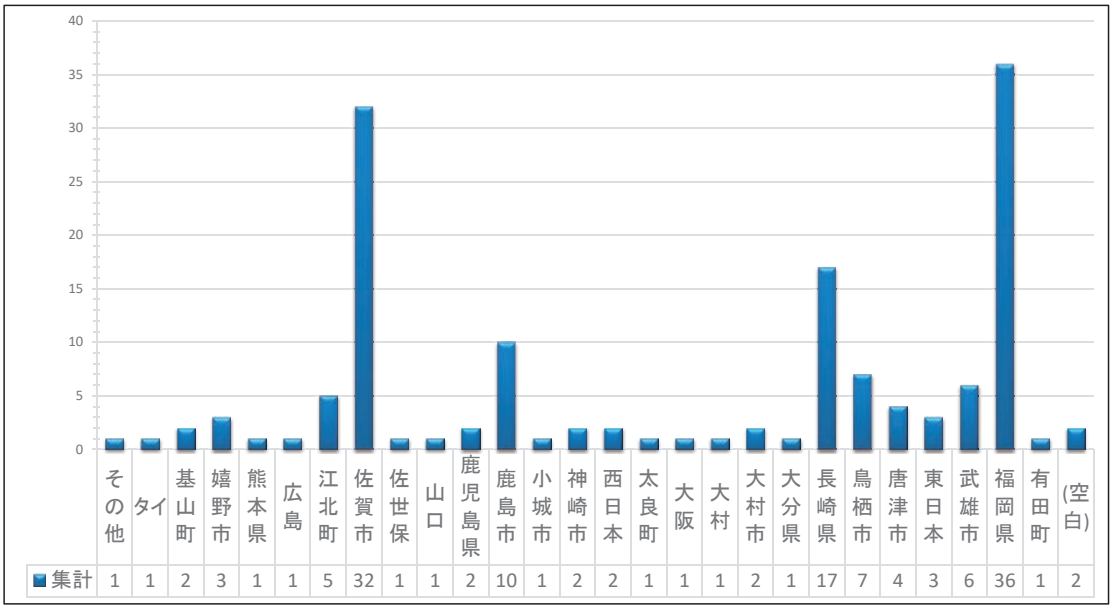
アンケート項目	
回答者の属性について	鹿島酒蔵ツーリズムについて
1. お住まいの地域	9. 鹿島訪問の主目的・用件
2. 性別	10. 鹿島酒蔵ツーリズムへの来訪回数
3. 年齢	11. お目当ての酒蔵体験
4. 同行者来場人数	12. 購入されたサービス、商品
5. 同行者関係	13. 酒蔵ツーリズムでの消費金額
6. 来場の交通機関	14. 鹿島酒・料理にお薦めする陶磁器
7. 鹿島酒蔵ツーリズムでの滞在時間	15. 鹿島酒蔵ツーリズムの全体総合評価
8. 同ツーリズムを知った方法	16. 高評価の場所、サービス
	17. 低評価の場所、サービス
	18. 再来訪の希望
	19. イベントに対する改善希望
	20. 自由記述

4. アンケートの調査結果と概要

鹿島酒蔵ツーリズム参加者（回答者）の属性について

4.1. 参加者の居住地域

1. お住まいの地域・都市名、人数



結果：

鹿島酒蔵ツーリズムの参加者の居住地人数でみると福岡県が 1 位で 24.7%、2 位が佐賀市、21.9%、3 位、長崎県、11.6%、4 位、ご当地の鹿島市、6.8%、以下近隣市町である鳥栖、4.8%、武雄市、4.1%、江北町、3.4%、唐津市、2.7%と続く。遠隔地では参加単位は 3 名以下であるが、熊本、鹿児島、大分、山口、広島、大阪、関東という結果になった。鹿島酒蔵ツーリズム開催日の 3 月 28 日、29 日の両日のみ JR 博多駅から肥前浜駅まで臨時特急電車「鹿島酒蔵ツーリズム号」が 3 本配置されていることもあり、福岡県からの来客がめだつ。同臨時特急に乗り切れなかった乗客は、博多からの普通電車を乗り換えての参加となったがこれも満員電車の状態であった。また長崎県諫早駅発肥前浜駅行きの列車は普通便を含めて 3 便しかなく、長崎駅発便はなく諫早駅乗り換えが課題となり参加人数が少ないことが理解できる。マイカー利用の多い九州でも、酒蔵ツーリズムのため、そこは鉄道利用者が全体参加者の 54%いた。

考察：

福岡県からの参加が最も多かったことは、博多駅からの臨時特急列車の運行効果を示している。交通手段として鉄道利用率が高いことから、JR 九州との連携による誘客施策が成果を上げていることがうかがえる。また鹿島市単独の観光資源ではなく、福岡都市圏を対象とした広域観光市場が形成されていることを意味する。今後は福岡都市圏を重点市場として情報発信を強化する意義が大きい。

4.2. 性別

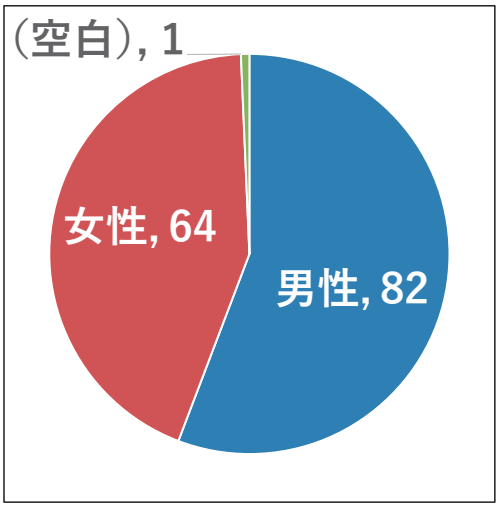
結果：

参加者の性別については、男性がやや多い 56.1％、女性が 43.9％という結果であった。

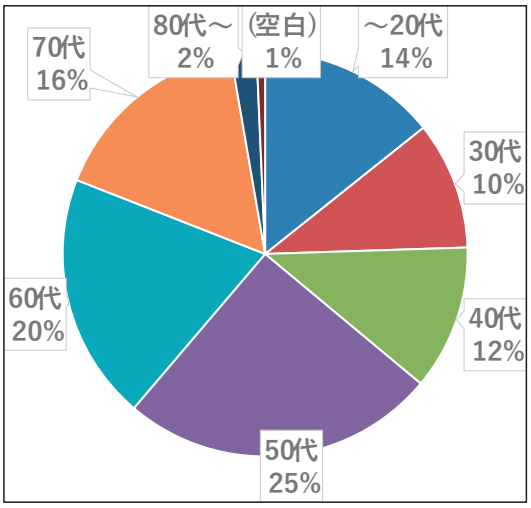
考察：

従来、日本酒消費は男性中心の市場と考えられてきたが、女性参加者が 4 割を超えていることは、日本酒そのものだけでなく、酒蔵見学や歴史的町並み散策、地域グルメなど複合的な観光コンテンツとして評価されていることを示唆している。

2. 回答者の性別



3. 回答者と同行者年齢帯



4.3. 年齢層

結果：

年齢層については、20 代、30 代、40 代がいずれも各々 10％台の参加率なっているのに対して 50 代、60 台、70 台は 20％前後の参加率なっている。佐賀新聞（2026 年 7 月 29 日付）によれば佐賀県内の日本酒消費量は 1973 年の 1 万 7,891kℓから 2024 年は約 6 分の一以下の 2,791kℓに減少したと報じられている。この数値から読み取れる課題は 2 点あるといえる。1 点目は 20 代から 40 代消費者層に訴求できる日本酒開発と市場調査の不足、2 点目は佐賀県内人口が 2040 年までに 12 万人減少が必至といわれるなかで、従来以上に日本酒海外輸出施策を強化し、有明和食と日本酒をメインに訪日外国人旅行者の誘致策がもとめられる。

考察：

50 歳以上が中心であることは、日本酒文化の主要な支持層が依然として中高年層であることを示している。一方で 20 代から 40 代の参加率は一定数確保されており、日本酒の観光体験型コンテンツとしての魅力は若年層にも浸透し始めていると考えられる。将来的な顧客基盤維持のためには若年層向けの商品開発や SNS 戦略が重要となる。

4.4. 同行者来場

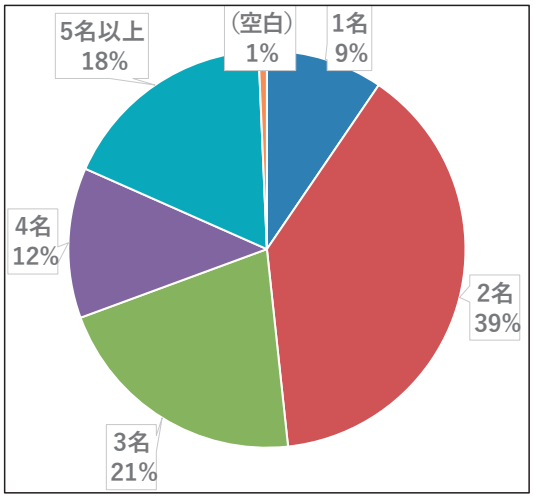
結果：

家族旅行とご夫婦旅行の構成比 47％と人数 2 名で参加の構成比 39％は、ほぼ同一客とみなされる。一方で年齢層構成比で 50 台以上が 60％超えなのは、友人とその他市場の来客（構成比 52％）であり、さらに詳細にグループ人数別にみれば 3 名グループ（21％）、4 名グループ（12％）、5 名以上グループ（18％）であり 1 名参加（9％）を含めれば 60％と一致することが推測される。

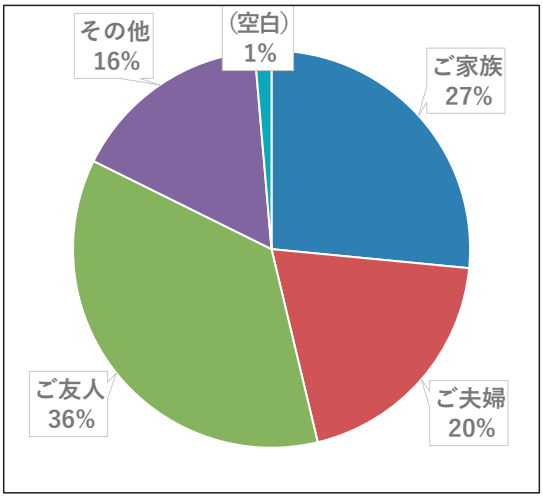
考察：

年齢層を加味してみれば中高年の夫婦と少数の若いカップルという 2 名参加の構成比が 4 割、3 名から 4 名、5 名各グループの合計は 5 割と大別される。蔵開きの新酒祭と満開の桜の景観が誘うのは宴市場であることが明らかとなる。二人市場よりも寒い冬から解放された仲間たちとの宴市場が強く動き出している。

4. 回答者と同行者合計人数



5. 回答者と同行者との関係



4.5. 同行者関係

結果：

ご夫婦（27％）とご家族（20％）とご家族合計が 47％、友人（36％）、その他（16％）

考察：

年齢別構成比と同行者関係を見比べると若年層（既婚カップルと未婚カップル、友人）で 40％弱、50 歳以上の中高年（ご夫婦、友人）で 60％という顧客構造が明らかになる。鹿島酒蔵ツーリズム® は 50 歳以上のシニアと友人市場により支えられていることがわかる。ここでも課題は、30 代以下若年世代と外国人市場の日本酒市場開発と新商品開発が問われていることが明らかになる。

4.6. 来場の交通機関

結果：

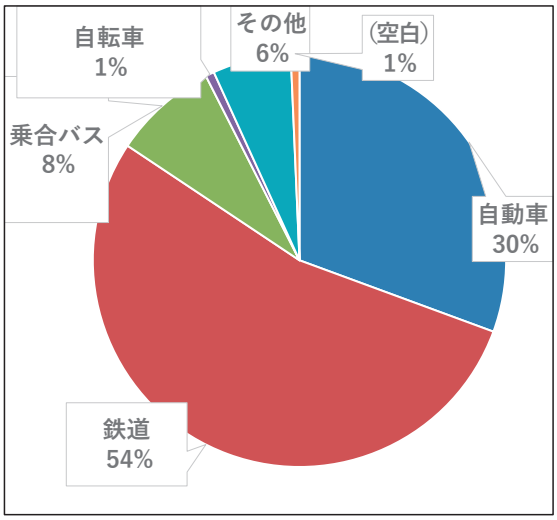
鹿島酒蔵ツーリズム® への来場者利用交通機関の 54％は鉄道となっている。これは参加者の居住地別

割合で遠隔地である福岡県、長崎県、佐賀市他の他府県の合計が 57%であることそして飲酒を伴うイベントのため鉄道利用が必至となることで JR 九州が全面協力して臨時特急列車を用意したことで説明ができる。自動車利用者が 30%とあるのは、移動時間が 1 時間前後の佐賀県内近在、長崎県佐世保市、諫早からの参加者と理解できる。

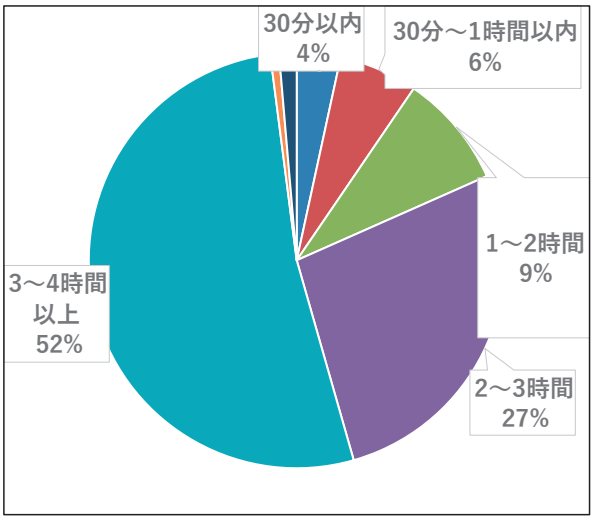
考察：

酒蔵ツーリズムの重点顧客が、鉄道客である福岡県、佐賀市、長崎県であることから JR 九州への博多、長崎からの直通列車の増発対策が必要だ。さらに鹿島市から隣接する近在市町へのシャトルバスの拡充がもとめられている。そのことにより飲酒運転の防止効果も期待できる。

6. ご来場の交通機関



7. 鹿島酒蔵ツーリズム滞在時間



4.7. 鹿島酒蔵ツーリズム滞在時間

結果：

酒蔵ツーリズムにおいて 3 ～ 4 時間滞在する参加者が 52%とは鉄道利用者の構成比が 54%と符合し、博多、佐賀方面からの臨時特急や普通電車の肥前浜駅発着時間が昼前と 16 時台に集中していることから酒蔵ツーリズム客は 4 時間前後の滞在となっている。

滞在時間 3 ～ 4 時間を参加者の 52%に与えているのは、JR 九州による鹿島酒蔵まちづくりにかける支援と共に営業協力による地域と鉄道事業の共創事業といえる。

2 ～ 3 時間の滞在層（27%）は、自動車利用で約 1 時間で移動可能な佐賀県内都市からの参加客（30%）と符合する。滞在時間 1 時間～ 2 時間以内の参加客は鹿島市内または隣接都市（合計構成比 15%）に住居がある市民と理解できる。

考察：

滞在時間 2 時間以内客が 20%、3 時間以内客が 27%、合計 5 割近くが鹿島市民及び隣接都市からの来場者であること、その多くがマイカーでの来場者である。但し同ツーリズムの最も混雑する時間帯は、12 時から 15 時であり、昼食とアトラクションと重なる時間帯である。そこで近在客の滞在時間と消費を午前中に集中させ、混雑と駐車場利用を平準化する対策としては、午前中にもアトラクションと食事

を配置することが考えられる。または午前中にも近在客と他府県客が交流するアトラクション（郷土芸能）や郷土産品売り場を設けることで近在市民の滞在時間の拡大と混雑緩和にも役立つことがわかる。

4.8. 鹿島酒蔵ツーリズムを知った方法

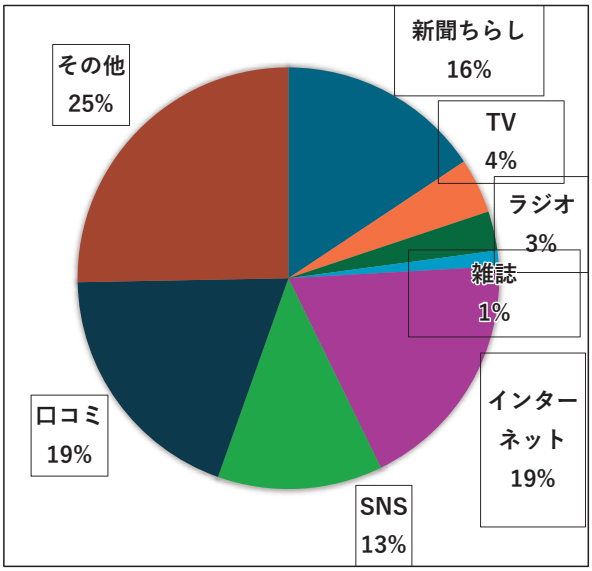
結果：

イベントの情報入手方法としてオールドメディア（ラジオ、新聞、テレビ等）24%とニューメディア（インターネット、SNS）32%、そして口コミなどのコミュニティメディア（口コミ、その他）44%の3等分となった。同イベントへの年齢別参加者構成比をみれば36%以上が60歳以上、20%が70歳以上となればオールドメディア利用者構成比24%は頷ける。また20代～40代参加者構成比が36%に対してニューメディア利用者構成比32%もほぼ符合するところではある。問題は口コミとその他の理解である。仮に日常生活のなかで少し距離のある関係者を「友人」、日常生活に組み込まれた関係者を「家族」「夫婦」「おひとりさま」とみなすことができれば「友人」市場（36%）はSNSと口コミで誘致するメディア32%、「家族」「夫婦」市場（47%）はインターネットとその他メディア合計44%で誘致範囲の照準がかなり合ってきたようにみえる。

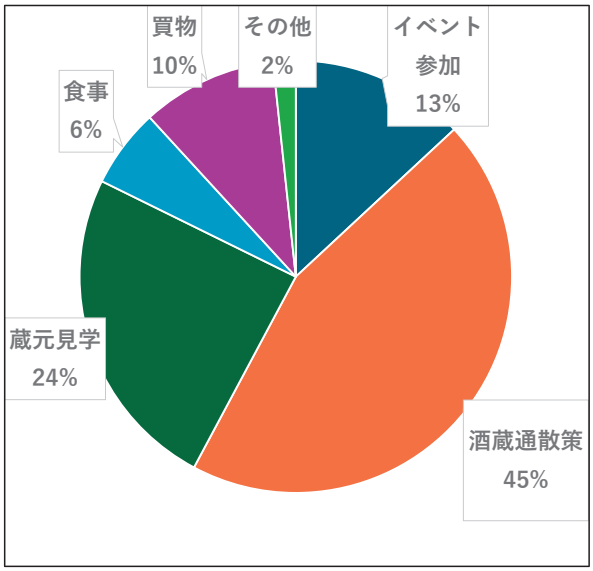
考察：

口コミが大きな割合を占めたことは、参加者満足度の高さが次回参加者の誘客に結び付く好循環が形成されていることを示している。大規模広告よりも参加者体験そのものが観光プロモーション機能を果たしていると解釈できる。

8. 酒蔵ツーリズム知った経緯



9. 鹿島訪問用件



4.9. 鹿島酒蔵ツーリズム訪問用件

結果：

鹿島酒蔵ツーリズム®への訪問用件としては、肥前浜宿の酒蔵通り散策とここでしか今しかみられない蔵元見学が一対となっている。肥前浜宿・酒蔵通りと蔵元見学が69%、食事6%、買い物10%、イベ

ント参加（13%）

考察：

酒蔵ツーリズムに期待される経験価値が複合的に表れている。酒蔵通り散策とは、近世の建築様式が酒造り文化のなかで育成されてきたこと、かつての佐賀平野の稲作が酒造に結び付く場所としての価値と建築遺産としての美が２百年後の現代に蘇える感動的な景観を一度に味わえる。そこでは今も酒造りが手造りでおこなわれ、新酒の飲み比べと場所の味覚を２百年後の現代に味わえる。そこでは鹿島の人々が一生懸命に料理と日本酒の接待を賄ってくれるこの一体感を味わえるまち鹿島への地域ブランドが成立している。

4.10. 過去の酒蔵ツーリズム来訪回

結果：

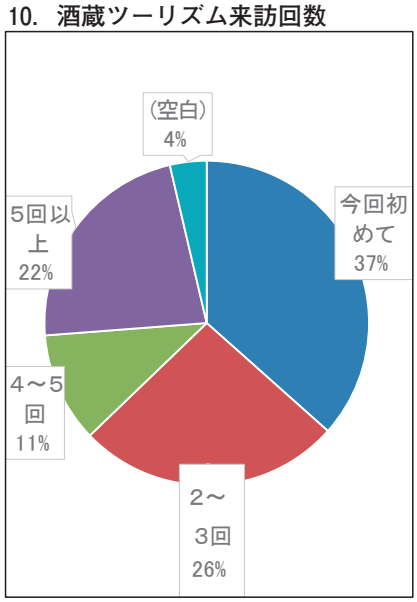
鹿島酒蔵ツーリズムへ初めて参加層が37%、２回から５回以上のリピーター層59%、ほぼ初心者４割に対してリピーター６割という固定客を確保している状態にある。

ネット、SNS、マスメディアを駆使して新しい顧客を開拓しながら、口コミで並行してリピーターを逃さず飽きさせず、鹿島６蔵を大規模なシャトルバス輸送網で手厚くもてなし固定客を年々拡大していく。

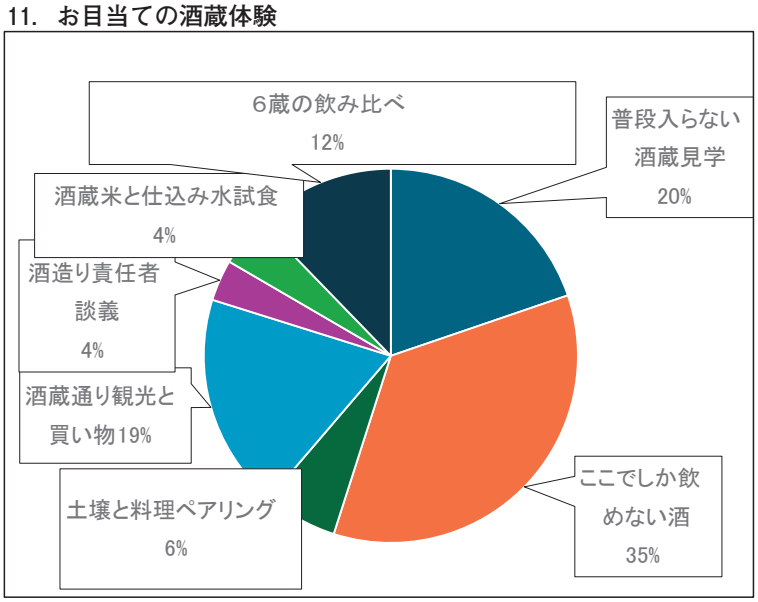
考察：

リピーターが約６割占めたことは、鹿島酒蔵ツーリズムが単発イベントではなく継続的な観光目的地として認識されていることを意味する。一方で初参加者も４割近く存在しており、新規顧客の獲得とリピーター維持が同時に実現されている。これは観光イベントとして極めて健全な構造と評価できる。

10. 酒蔵ツーリズム来訪回数



11. お目当ての酒蔵体験



4.11. 目当ての酒蔵体験

結果：

酒蔵ツーリズムのなかでも最重要コンテンツといわれるのが酒蔵体験といわれる。参加者の期待する

酒蔵ツーリズムは次の通りの回答を得た。

1） ここでしか飲めない味わえない酒を味わいたい 35%
2） 普段入らない入れない酒蔵の見学 20%
3） 酒蔵通りの観光と買い物 19%
4） 6 蔵の飲み比べ（場所の味覚） 12%
5） 酒を醸造する米、仕込み水、田圃の土壌と料理ペアリング 6%
6） 杜氏（酒造り責任者）と酒談義 4%
7） 酒造米と仕込み水の試食 4%

肥前宿場町の中に近世よりはじまった日本酒の蔵元とこれを構成する多くのステークホルダーを一堂に見学できるのが春の蔵開きといわれる。遠くに酒米を毎年収穫する田園、酒の味を決める多良山系の仕込み水、米蒸し器、麹から酵母菌をとりだす麹室、発酵樽と貯蔵樽、酒絞り機、そしてこれらを数百年の歴史のなかで見守ってきた発酵建屋たち、建屋の中には数百年以上棲み続ける酵母菌がいる。発酵技術、醸造文化と歴史的文化的景観が発酵ネットワークとして一体的にみることができるのが酒蔵観光の醍醐味ともいえる。

考察：

「ここでしか飲めない酒を味わいたい」が最も高い回答を示し、「普段は入ることのできない酒蔵見学」や「酒蔵通りの観光・買い物」が続いたことから、参加者は単なる飲酒機会ではなく、その土地固有の文化や空間を体験することを主要な目的としていることがわかる。特に酒蔵見学と歴史的町並みへの関心が高いことは、日本酒の商品価値のみならず、酒造りの歴史や文化、地域固有の景観資源が一体となった観光価値として評価されていることを示している。また、酒米や仕込み水、杜氏との交流など生産過程への関心も一定数みられることから、今後は酒造り体験や解説プログラムなどを充実させることで、体験型・学習型観光としての魅力向上が期待される。

4.12. 購入した商品、サービス

結果：

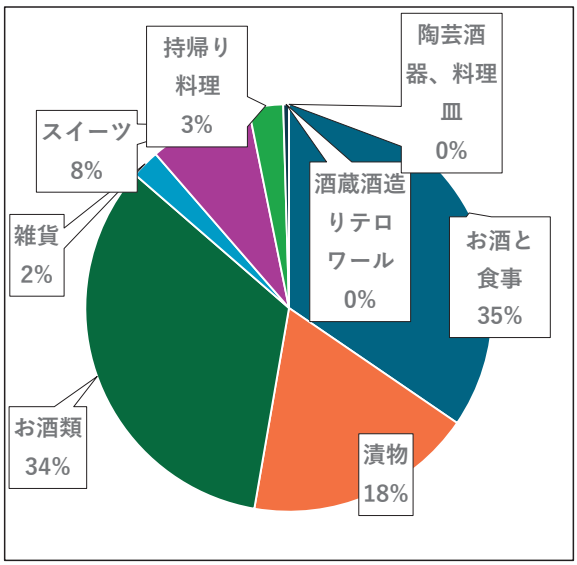
35%の参加者が 6 蔵の日本酒と地元料理とのペアリングを楽しみ、34%の参加者が 6 蔵の日本酒を購入、残り 31%は名産の漬物、スイーツ等の地元物産の購入であった。

概数でいえば70%は鹿島の日本酒と食事のペアリングサービス、残り 30%は鹿島物産の購入という構成であった。

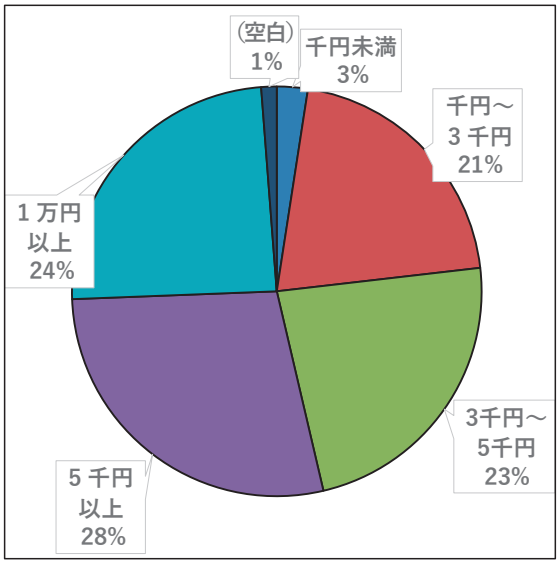
考察：

日本酒購入と地元料理とのペアリング体験が全体の約 7 割を占めたことから、鹿島酒蔵ツーリズムの魅力は「酒」と「食」の組み合わせによって形成されていることが明らかとなった。これは日本酒を単独の商品として消費するのではなく、有明海の海産物や地域食材とともに味わうことで地域文化を総合的に体験する観光行動が形成されていることを示している。また、地元物産の購入も 3 割を超えており、日本酒を核として地域産業全体への経済波及効果が生じていることがうかがえる。今後は飲食事業者や物産販売事業者との連携をさらに強化し、「酒・食・特産品」を一体化した地域ブランド戦略を推進することが重要である。

12. 購入したサービス、商品



13. 酒蔵ツーリズムでの消費金額



4.13. 酒蔵ツーリズムでの消費金額

結果：

参加者 1 人当たり 3 千円以下の消費が全体の 24%、3 千円～5 千円の消費した参加者が 23%、5 千円以上 1 万円以下の参加者が 28%、1 万円以上消費した方が 24%という配分になった。消費金額については 4 等分になった。

考察：

消費金額が各価格帯にほぼ均等に分布していることは、鹿島酒蔵ツーリズムが幅広い所得層や旅行目的を持つ来訪者を受け入れていることを示している。一方で、5 千円以上を消費した参加者が半数を超えていることから、来訪者の購買意欲は高く、地域経済への貢献度も大きいと評価できる。特に限定酒や土産品の購入、飲食サービスの利用が消費金額の増加に寄与していると考えられる。今後は蔵元限定商品の開発やプレミアム体験プログラムの導入など、高付加価値商品の充実を図ることで、一人当たり観光消費額のさらなる向上が期待される。

4.14. 鹿島酒・料理に最適な陶磁器の選択

結果：

鹿島 6 蔵の日本酒と料理を楽しむ際におすすめの食器（九州内で生産する陶磁器）について質問に対して割合は次のようになった。

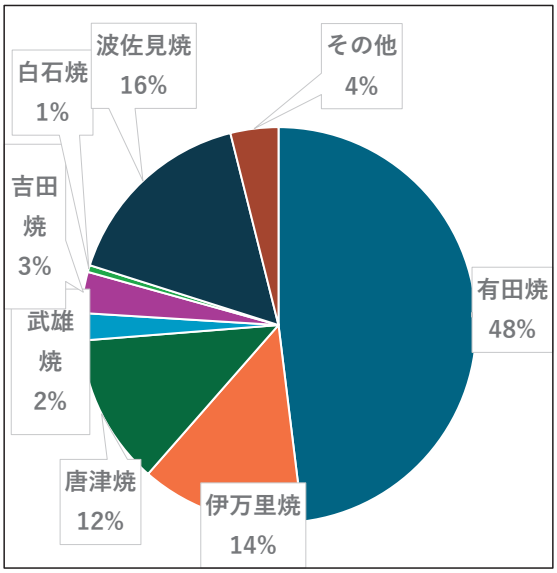
有田焼 48%、波佐見焼 16%、伊万里焼 14%、唐津焼 12%、吉田焼 3%、武雄焼 2%、白石焼 1%、その他 4%という回答を得た。

考察：

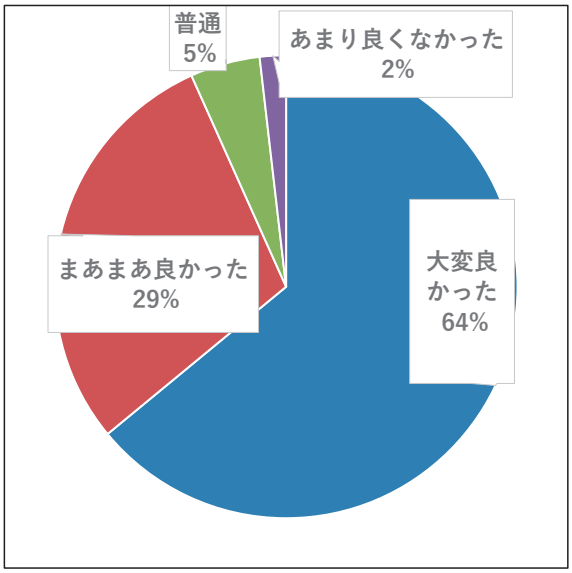
有田焼が回答の約半数を占めたことは、全国的知名度とブランド力の高さが評価された結果であると考えられる。一方で、波佐見焼、伊万里焼、唐津焼も一定の支持を集めており、参加者が日本酒や料理のみならず、九州地域の伝統工芸文化にも高い関心を持っていることが読み取れる。鹿島酒蔵ツーリズ

ムは酒文化だけではなく、地域の歴史や工芸文化との連携によって観光価値を高める可能性を有している。今後は日本酒試飲や食事提供の場面において地域陶磁器を積極的に活用し、「酒・料理・器」が調和した地域文化体験として発信することが望まれる。

14. 鹿島酒・料理に最適な陶磁器



15. 鹿島酒蔵ツーリズム総合評価



4.15. 鹿島酒蔵ツーリズム® への総合的な評価

結果：

大変良かった 64%、まあまあ良かった 29%、普通 9%、あまり良くなかった 2%

考察：

「大変良かった」と「まあまあ良かった」を合わせると 9 割を超えており、参加者満足度は非常に高い水準にある。この結果は酒蔵見学、日本酒試飲、歴史的町並み散策、地域住民のおもてなしなど、多様な観光要素が一体となって価値を生み出していることを示している。

4.16.「大変良かった」ところの内容、料理、場所、おもてなし、アトラクション、同行者

結果：

大変よかったモノと経験として 6 蔵の酒の味覚と料理との組み合わせ、そして宿場町景観と酒蔵通りが最大の観光資源といえる。

次いでサービスとホスピタリティとしては鹿島市民、酒蔵、宿場町のスタッフの対応、アトラクションとしての市民伝統芸能披露が高い評価を得た。

考察：

高評価を得た項目は、日本酒と料理の味覚体験に加え、酒蔵通りや宿場町景観、地域住民によるおもてなし、伝統芸能など多岐にわたっていた。このことは、鹿島酒蔵ツーリズムが単一の観光資源ではなく、「酒」「食」「歴史的景観」「人との交流」が相互に作用する複合的な観光体験として評価されていることを示している。特に市民やスタッフの対応への評価が高い点は、地域住民が主体的に参加する観光まちづくりの成果といえる。観光資源そのものの魅力に加え、人々の温かい接遇が来訪者満足度を高め、

再訪意向の形成にも大きく寄与していると考えられる。

16.「大変良かった」はどんなところでした。

酒の味覚	料理	景観と酒蔵通り	おもてなし	同行者	アトラクション
美味しい酒	蟹だしコロッケ	町並み美形	皆さん温かい	楽しい仲間	変面ショー
酒種類の多さ	鉄鍋	古い建物	接客対応	にぎわい	子供店長
佐賀酒飲比べ	美酒料理組合	蔵見学	矢野酒造良い		高校生店長
初酒の試飲	漬物美味しい	酒蔵見学	大賑い楽しい		普段聞けない話
多品酒試飲	カキと鍋島酒	酒蔵全体	地域一帯盛上		伝統芸能、交流
美酒と料理	生姜漬物で試飲	イベント＆町並	にぎやかさ		未知の友人できる
酒うまい	カキの焼き物	まわりやすい	人当り優しい		
色々な酒試飲		シャトルバス	良い雰囲気		
珍酒梅酒美酒			スタッフ人柄		
酒食ペアリング			酒蔵一体催事		
酒初体験			まち一体感驚き		
鹿島限定酒			来訪者との会話		
酒美味お得感			他県人と交流		

4.17.「あまり良くなかった」箇所は、トイレの設置、シャトルバスの便数

結果：

トイレの設置不足、シャトルバスの不足、JR 券の買いにくさ、屋台サービスの不足、宿泊施設の不足など、来客数の増加に伴うインフラ設置が追い付いていない現状がある。

考察：

低評価項目として挙げられたのは、トイレ不足、シャトルバスの利便性、JR 乗車券の購入のしづらさ、屋台サービスの不足、宿泊施設の不足などであった。これらに共通する特徴は、観光資源そのものへの不満ではなく、来訪者を受け入れるための環境整備に関する課題である点である。特に来場者数が 10 万人規模へと拡大するなかで、交通・休憩・宿泊といった観光インフラの整備が需要の増加に追いついていない状況がうかがえる。

一方で、低評価回答の割合自体は少数であり、日本酒、料理、景観、おもてなしといった中核的観光資源への満足度は高水準を維持していることが前提としてある。そのため今後の課題は観光資源の魅力向上というよりも、快適性や回遊性を高める受入環境の充実にあると考えられる。トイレや休憩スペースの増設、シャトルバス運行体制の見直し、JR 九州との連携による交通案内の強化、さらには宿泊施設やイベント民泊の充実を進めることで、来訪者満足度のさらなる向上と滞在時間の延長が期待される。

17.「あまり良くなかった」のはどんなところ

トイレ	シャトルバス	JR	屋台	宿泊施設
少ない	もっと頻繁に	JR券買いにくい	屋台を増やして	宿泊所増やして
少ない	もっとバスを			
少ない	もっとバスを			

4.18. 機会があればまた鹿島を訪れてみたいですか

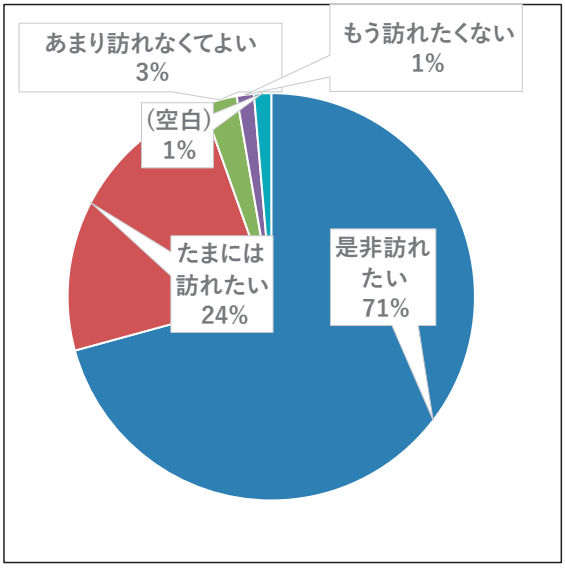
結果：

この問いに「是非訪れたい」、「たまには訪れたい」の合計で 95%という驚異的な支持を得ていることがわかる。

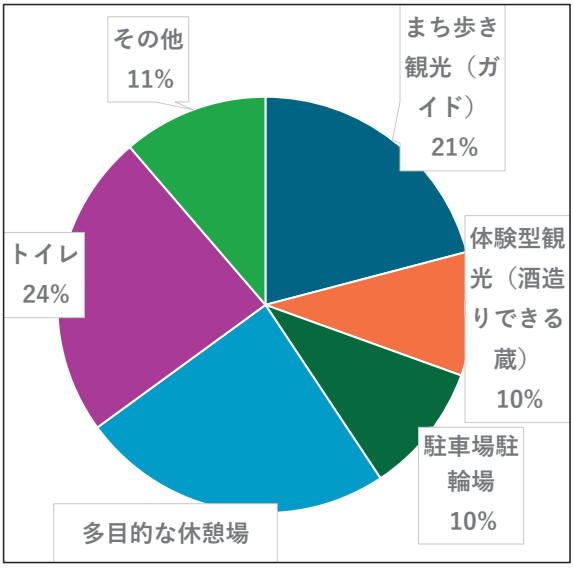
考察：

再訪希望が 95%に達したことは、イベントの満足度だけでなく、鹿島地域そのものへの愛着や関心が形成されたことを示している。観光学的には、来訪者が単なる消費者から地域のファンへ移行する可能性を示す重要な指標である。

18. 機会があればまた鹿島を訪れてみたいですか



19. 鹿島酒蔵ツーリズムをより魅力的にするため改善点教えてください



4.19.「鹿島酒蔵ツーリズム®」をより魅力的にするため改善点教えてください

結果：

この問いに対しては、まち歩き観光ガイドの必要性 21%、体験型観光（酒造りできる蔵）10%、合計 31%が酒蔵町、宿場町の知的関心と深く体験したいという要望をもつことがわかる。今後、鹿島酒蔵ツーリズムの固定客拡大のためには酒蔵体験型観光はもとめられていることがわかる。

残りの 60%はスペースに対する要望であった。駐車場（10%）、多目的休憩場（24%）、トイレ増設（24%）、特に子供連れ家族の集客がめだったので休憩場、トイレ増設が若い家族、女性、高齢者からの要望が多かった。

考察：

改善要望では、まち歩きガイドや酒造り体験など、地域の歴史や文化に対する理解を深めたいという要望が 3 割を超えた。このことは、参加者が単なるイベント参加者としてではなく、地域文化の学習や体験を求める観光客へと変化していることを示している。一方で、休憩施設やトイレ、駐車場整備に関

する要望も多く、来場者数の増加に対して受入環境の充実が課題となっていることが明らかになった。今後は酒蔵体験型観光やガイドツアーの充実による観光価値の向上とともに、快適な滞在環境の整備を進めることで、来訪者満足度のさらなる向上とリピーターの拡大につながるものと考えられる。

4.20.「鹿島酒蔵ツーリズム®」について自由記述

20. 鹿島に期待事項、自由に意見記述

酒蔵ツーリズムの感想	場所の設定	日時の設定
とても楽しかった	酒蔵見学したかった	平日開催も希望
安くお酒買える場所を増やして	川沿いに桜、菜の花植栽希望	年に数回開催を希望
光武酒造が大好き	喫煙所ほしい	１７時まで開催を希望
まちあるき３コースを設定希望	案内表示がわかりにくい	開催は3日間以上を希望
無料試飲が減ったのは残念	おむつ交換、授乳室ほしい	年に数回、夜間も開催の希望
毎年初出店初酒を待つ	トイレの充実を希望	
東京で同イベントのPRが有効	椅子付き休憩所を設営希望	
自社瓶のみ回収は残念イベント	きれいなトイレを増設	
販売品と展示品をわかりやすくしてほしい。	浜町の宿泊料金を安く希望	
わかりやすい案内板作成希望	食事場所とトイレを増やしてほしい。	
スタンプラリー場所分かり難い	トイレ分散配置を希望	
こんなスペシャルイベント万歳	車中泊の場所つくってほしい	

日本酒	食事、食材、味覚	交通
アウトレット的な買物希望	大根は瓜漬けを希望	特急かささぎ、週末は鹿島延長希望
無料試飲場を増やして	お酒使用のスイーツ開発希望	送迎バスの本数を拡大希望
飲み比べセット1200円高い	地元食材の料理提供を希望	タクシーの増車
みやげ用200～300ml瓶希望	酒と料理のペアリング試せた	鉄道の便数を拡大希望
	もっと特産品増やしPR希望	バスと鉄道の本数を増やしてほしい
		シャトルバス増便を希望
		長崎からの直通便列車を希望、長崎からは乗継で時間厳しく滞在短い
		駐車場位置の表示板を設置してほしい
		肥前浜駅前通りは歩行者専用に
		バス運行時間の情報を前広に！

結果：

自由記述欄には、「来年も参加したい」「酒蔵や町並みが素晴らしかった」「地元の人々のおもてなしが印象的だった」といった満足度の高い意見が多く見られた。一方でトイレや休憩所の充実、交通アクセスの改善を求める意見もみられた。全体としては、酒・食・景観・交流に対する評価が高く、再訪意向につながる内容が中心であった。

考察：

自由記述は選択式設問では把握しにくい来訪者の率直な評価を示している。多くの参加者が日本酒や歴史的町並みだけでなく、地域住民との交流や温かいおもてなしに価値を見出しており、鹿島酒蔵ツーリズムが地域一体型の観光イベントとして高く評価されていることがわかる。一方で、施設や交通環境に関する改善要望もみられることから、観光資源の魅力維持と受入環境整備の両立が今後の課題であると考えられる。



出所：NPO 法人肥前浜宿水とまちなみの会

図 2　肥前浜駅 HAMABAR

5. 総合考察

本調査の結果から、「鹿島酒蔵ツーリズム®」は単なる日本酒販売イベントではなく、「日本酒」「食文化」「歴史的景観」「鉄道交通」「地域住民との交流」が一体となって形成される総合的な観光システムとして機能していることが明らかとなった。参加者の主たる来訪目的は酒蔵見学や酒蔵通り散策であり、ここでしか味わうことのできない新酒や地域固有の文化的景観への期待が高いことが確認された。特に酒蔵見学や歴史的町並みに対する評価は高く、日本酒そのものの価値だけでなく、それを支える地域の歴史、風土、文化を体験することが観光動機となっていることがうかがえる。

また、参加者の約 6 割がリピーターである一方、初参加者も約 4 割を占めており、新規顧客の獲得と固定客の維持が同時に実現されていることが明らかとなった。さらに再訪希望者が 95％という極めて高い割合を示したことから、来訪者の満足度は高く、鹿島地域そのものへの愛着や親近感の形成にも寄与していると考えられる。観光学的にみれば、来訪者が単なる消費者にとどまらず地域のファンへと成長する関係人口形成の可能性を示す重要な結果である。

参加者の属性をみると、福岡県からの来訪者が最も多く、交通手段として鉄道利用者が半数を超えていた。これは JR 九州による臨時特急列車の運行や鉄道事業と地域観光が連携した取組の成果であると考えられる。飲酒を伴うイベントであることからも、公共交通との連携は鹿島酒蔵ツーリズムの持続的発展に不可欠な要素となっている。今後も福岡都市圏を中心とした広域観光市場との連携強化が求められる。

消費行動においては、日本酒の購入や地元料理とのペアリング体験が高い割合を占めており、日本酒を核として地域食文化や地場産品へ消費が波及していることが確認された。また、参加者一人当たりの消費額も比較的高く、地域経済への経済波及効果は大きいものと考えられる。このことから、鹿島酒蔵ツーリズムは観光振興だけでなく地域産業振興にも寄与する重要な地域資源であることが明らかとなった。

一方で、改善要望としては酒造り体験やまち歩きガイドなど、より深く地域文化を学び体験したいという意見が多くみられた。また、トイレや休憩施設、駐車場、交通案内など受入環境に関する課題も指摘されている。これは参加者数の増加に伴い、観光資源そのものの魅力向上だけでなく、快適な滞在環境の整備が重要な課題となっていることを示している。

以上のことから、「鹿島酒蔵ツーリズム®」の本質的な価値は、酒蔵を中心としながらも、日本酒文化、食文化、歴史的町並み、鉄道交通、地域住民のホスピタリティが相互に連携する「地域観光プラットフォーム」として機能している点にあるといえる。今後は、体験型プログラムの充実と受入環境の整備を進めるとともに、イベント開催時に限定されない通年型の酒蔵観光へ発展させることで、肥前浜宿の持続可能な観光まちづくりと地域活性化につながるものと考えられる。

6. 結論と提言

本研究では、第 15 回鹿島酒蔵ツーリズム® 参加者を対象としたアンケート調査を通じて、来訪者の参加目的、消費行動、満足度および再訪意向について分析を行った。その結果、鹿島酒蔵ツーリズム® は日本酒の試飲や販売にとどまらず、肥前浜宿の歴史的景観、地域食文化、住民との交流が融合した総合的な観光イベントとして高く評価されていることが明らかとなった。

また、リピーター率の高さと再訪希望率 95％という結果は、同イベントが継続的な観光目的地として認識されていることを示している。さらに、日本酒と地域食材とのペアリング体験や地場産品の購入は、地域経済への波及効果を生み出しており、観光振興と地域産業振興の双方に寄与していることが確認された。一方で、酒蔵体験や観光ガイドの充実を求める声に加え、トイレ、休憩施設、交通アクセスなど受入環境の整備に関する課題も明らかとなった。今後は体験型プログラムの拡充と観光基盤の整備を進めることで、イベント型観光から通年型観光への発展を図る必要がある。

以上より、鹿島酒蔵ツーリズム® は「酒文化・食文化・歴史的景観・市民参加」が一体となった地域観光モデルであり、今後の地方創生と持続可能な観光まちづくりを考えるうえで有効な先進事例であると結論づけられる。

参考文献

五嶋俊彦（2020）「酒蔵ツーリズムの成功事例――播磨型酒蔵ツーリズムを全国に広げるには」『大阪観光大学紀要』20、28-40

小林恒夫（2023）『九州の酒造業と杜氏集団』、pp301-326、農林統計出版

木下光、東野友信・前谷吉伸（2018）：日本の美しい酒蔵、pp128-145、エクスナレッジ石田貴士・門澤真希（2022）：観光資源としての酒蔵見学の実態と課題、日本国際地域開発学会 33 巻 2 号、pp13-22

石崎忠司（2020）：酒蔵の再生による地域活性化、企業研究 第 37 号、pp43-73

谷口みゆき・今井晋・鈴木広人（2023）：伝統的町並みの保存が観光地の評価に与える影響――「酒蔵ツーリズム」を実施する観光地の口コミの解析、佐賀大学経済学部、FESU Working Paper Series Vol.FY2023-01

特定非営利活動法人（NPO 法人）肥前浜宿水とまちなみの会（2021）：肥前浜宿の町並み　特定非営利活動法人（NPO 法人）肥前浜宿水とまちなみの会、鹿島市建設環境部建設課の発行

和歌山大学・御坊商工会議所（2010）：食と景観を生かした寺内町活性化モデルの研究、和歌山大学・御坊商工会議所

木村純子・陣内秀信（2025）：イタリアのテリトーリオ戦略　甦る都市と農村の交流　pp59-120、白桃書房

吉田直幸（2019）：自治体の政策開発、古い町並みの再生と酒蔵で体験型観光を大きく前進――鹿島酒蔵ツーリズム＋肥前浜宿の活用、月刊ガバナンス 12 月号　pp100-103　株式会社ぎょうせい

総務省地域力創造グループ地域振興室（2020）：ふるさと事例集 2020、pp216-217

武雄アジア大学紀要『Loci Takeo 共創研究』投稿規定

1.『Loci Takeo 共創研究』（以下「共創研究」という。）の目的

地域共創に関連する多様な分野の論文、書評論文、研究ノート、資料（以下「論文等」という。）を掲載する。

2. 投稿資格

「共創研究」に投稿することができる者は、次のとおりとする。

（1）本学の基幹教員、客員教員、非常勤教員及び本学の活動に関わる研究員。

（2）本学の組織・運営に関与する者及び関与した者。

（3）本学の基幹教員を研究代表者として組織された研究プロジェクトの研究分担者及び研究協力者。

（4）その他、研究出版の編集委員会（以下「委員会」という。）が適当と認めた者。

3. 投稿区分

（1）「共創研究」の投稿区分は次のとおりとする。

「論文」：地域共創や地域研究の関連分野に関するオリジナルな研究の成果をまとめたもの。

「書評論文」：あるテーマに関連する複数の研究書や研究論文を取り上げ、研究動向の考察を試みるもの。

「研究ノート」：地域共創や地域研究の関連分野に関する研究の過程で得られた、新しい知見や仮説を提示するもの。

「報告」もしくは「資料」：地域共創や地域研究の関連分野の発展に寄与する活動や資料について情報を開示、紹介するもの。

（2）前項「投稿区分」のうち「論文」「研究ノート」の複数の論文等で構成するものを「特集」とする。

4. 投稿条件

（1）未公刊、未公開の論文等に限る。

（2）同一または極めて類似した内容の論文等を他に投稿中あるいは既公刊、掲載予定となっているものは二重投稿とみなして受理しない。なお、掲載後に二重投稿であることが判明した場合は、取り消しや罰則を科すことがある。

（3）論文等の投稿は、別に定める執筆要領に従って執筆し、行うものとする。執筆要領に従っていない論文等は受理しない。

5. 使用言語、文字

論文等において使用する言語は、日本語、英語、韓国語、中国語のいずれかとするが、それ以外の言語で書く必要がある場合は、投稿に先立って委員会にその旨申し出ること。原稿に特殊な文字・記号を用いる場合も同様である。

6. 原稿の文字数

原則として 400 字詰 50 枚（2 万字）程度で、論文の場合は「ひとつの論文」として完結する内容と構成であることを要する。

7. 引用の際の注意

他の刊行物から図、表、写真を転載する場合は、投稿者の責任において著者及び発行者の許可を求めなければならない。

また、文献の引用に著作権、版権所有者の許可が必要な場合、あるいは図版や写真を掲載するために版権の取得が必要な場合は、投稿者が手続きを行い、費用を負担する。

8. 投稿時の提出物

毎月月末までに以下のものを提出する。

(1) 原稿（図、表、写真は本文に挿入し、ネイティブチェックは各自で済ませておくこと。）

(2)「投稿申請書」（メールでよい）

(3) 出力原稿とともにデジタルデータを提出する。

9. 審査

投稿された原稿を掲載するか否かは、別に定める査読ガイドラインに基づいて委員会で審査のうえ決定する。なお、原稿は採否にかかわらず返却しない。

10. 異議申立て

(1) 投稿者は、投稿した論文等の委員会決定に異議がある場合は、異議申立てをすることができる。異議申立ては書面により、委員会宛に提出するものとする。
異議申立ての期限は、最初の委員会決定の通知日より１ヶ月以内とする。

(2) 異議申立てがあったときは、委員会は再審査または異議申立ての却下を判定する。再審査の場合、委員会は再審査のための審査員を選定し、再度審査する。

(3) 委員会は判定結果及び審査結果を速やかに投稿者へ通知する。

(4) 同一の論文等にかかる異議申立ては１回限りとし、異議申立てに係る判定結果に対する異議申立ては受付けない。

11. 投稿者による改稿

投稿された論文等について、委員会が掲載を決定するまでの間に、必要に応じて投稿者に改稿を求めることがある。なお、一定期間内に改稿の提出がない場合は、採用等を取り消すことがある。

12. 校正

校正は原則として著者校正のみで、内容のみならず、投稿規定及び執筆要領に則った形式に訂正することも校正作業に含まれる。採用決定後に行われる初校の段階での誤植以外の修正は原則として認めない。なお、再校は初校段階の訂正を確認するだけの作業となる。

13. 原稿料等

原稿料は支給しない。掲載料は徴収しない。

14. 著作権等

論文等の著作権は、著者に帰属する。ただし、本学はそれらの論文等を武雄アジア大学学術情報リポジトリで公開する権利を保有する。その場合、本学は公開される論文等の著者を明記する。公開に適さない箇所があれば、その部分を抹消するため、投稿時に委員会までその旨を申し出ること。また、刊行された論文等を他の刊行物に転載する場合には、事前に委員会に申請しなければならない。

15. その他

(1) 執筆者用の配布部数は３冊とする。

(2) 本規定に定めのない事項については、委員会において審議し決定する。

16. 提出先及び問い合わせ

附則

この規定は、令和８年４月１日から施行する。

武雄アジア大学紀要
『Loci Takeo 共創研究』執筆要領

令和８年４月１日
編 集 委 員 会

1. 構成

論文・書評論文は、標題、著者名、要旨、キーワード、目次、本文、参照文献リスト、必要に応じて謝辞、注、図、表、写真から構成するものとする。

研究ノート・資料・報告の場合は、要旨を省略する。

2. 原稿の媒体

投稿原稿は、横書きとする。原則としてデジタルデータと、A4 判の用紙に印刷した原稿との双方を提出する。

ファイルを作成するソフトは、一般に普及しているもの（MS ワード等）を使用し、特殊なフォントを用いる場合は、フォントデータを添付する。

特殊文字や記号、イタリック体文字、注番号、ルビ等には、印刷した原稿に赤で印を付ける。

3. 図表、写真の扱い

（1）図・表・写真などの引用・転載にあたっては、著者自身が原著者などの著作権保有者の許可をとるものとする。

（2）図・表・写真は著者から提出されたものをそのまま印刷に使用するので、著者の責任において完全なものを提出する。

（3）図・表・写真は、図 1、図 2、……、表 1、表 2……、写真 1、写真 2……などと通し番号をふる。英語の場合、Figure 1、Figure 2……、Table 1、 Table 2……、 Photo 1、 Photo 2……、などと通し番号をふる。

（4）図・表・写真には内容を適切に表す表題（キャプション）説明、出典等を必ず付ける。

- 表の場合は上部左に、「表１　莫高窟北朝窟の分期」のように題名を記す。他の文献から引用する場合は、表の下部に（出典：敦煌研究院編 2014）のように、引用した文献を示す。
- 図の場合は、図の下部左に、「図１　莫高窟の崖面における早期窟・西魏窟の配置図」のように題名を記す。引用する場合は、題名の横に、表の場合と同様に出典を示す。
- 写真の場合は、写真の下部左に、「写真 1　莫高窟遠景（2016 年 8 月 22 日 筆者撮影）」のように題名、撮影日、撮影者を記す。

（5）カラー写真を必要とする場合は、研究出版委員会（以下、委員会）に相談すること。

（6）原則として、図・表・写真は本文に挿入した状態で提出すること。

4. 表記の原則

（1）日本語表記

日本語の表記は常用漢字、現代かなづかいを用いる。年号、月日その他の数字はアラビア数字を用いる。ただし、慣用されている熟語や序数については著者の判断に委ねるが、個々の論文において一貫性を維持する。

年号は西暦を用いる。元号を使用するときには、「昭和 29（1954）年」のように記す。外来語は慣用に従う。人名、地名は、現地の発音に近いカタカナ表記を採用する。いずれの場合も、必要に応じて現地語を丸括弧内に附記する。

（2）漢字表記

現地の言語が漢字表記の場合、現地語単語を日本字で表記する。固有名詞以外はカギ括弧で括る。現地の漢字表記がそれに対応する日本字と異なる場合（中国語の簡体字等）、初出の個所に丸括弧で括って、現地表記を附記する。

（3）人名表記

アルファベットによる人名表記は、後述する参照文献リストの見出し人名のみを例外として、論文等の使用言語にかかわらず、日本人氏名のローマ字表記も含めて、名、姓の順に記し、いずれも頭文字は大文字、それ以降は小文字で表記する。

5. 書式細目

（1）標題、著者名

本文が日本語又は中国語の場合は、本文と同じ言語での標題と著者名、次いで英語での標題とローマ字表記の著者名を、この順に記す。本文が欧文の場合は、同じ言語での標題と著者名、次いで日本語での標題と著者名を、この順に記す。

(2) 要旨

本文が日本語又は中国語の場合は、本文と同じ言語での要旨、次いで英語での要旨を、この順に記す。本文が欧文の場合は、同じ言語での要旨、次いで日本語での要旨を、この順に記す。

日本語の要旨は400字、英語の要旨は200語、中国語は280字を目安とする。

(3) キーワード

論文等には5語程度のキーワードをあげる。本文の言語にかかわらず、日本語と英語のキーワードを併記する。

(4) 注

注は論文全体で通し番号を付け、脚注とする。本文中での注番号は、半角の数字で記入する。

例）……である[3]。

注で言及した資料は、参照文献としてあげる。

6. 文献引用の本文中の表記

学問領域によって標準的なルールが異なることにかんがみ、当該論文内で統一すればよいこととする。

以下は一つの例である。

本文や注で参照文献を指示するには、丸括弧で括って、著者の姓、半角スペース、刊行年、コロン、半角スペース、引用ページ数の順に記す。ページの桁は省略しない。

7. 参照文献リスト

(1) 配列順

原稿末尾の参照文献リストには、本文や注で言及している文献のみ載せる。文献の詳細な書誌情報は、著者姓名のアルファベット順か五十音順とする。文献の言語が日本語・英語

- 中国語のように多岐に渡る場合、それぞれの言語ごとに分類し表記する。同一著者の文献が複数あれば、刊行年順に列挙する。同一著者の同じ刊行年の複数の文献を参照している場合には、刊行年にアルファベットの小文字をつけて区別し、アルファベット順に配列する。

(2) 書誌情報

書誌の表記については、学問領域によって標準的なルールが異なることにかんがみ、当該論文内で統一すればよいこととする。

以下は一つの例である。

日本語文献では、論文名はカギ括弧、収録書名（ないし雑誌名）は二重カギ括弧で括る。雑誌の巻号は原則としてアラビア数字を用いる。著者・編者名は、姓、名の順に記す。欧文文献では、論文名はローマン体、収録書名（ないし雑誌名）はイタリック体で区別する。論文名、書名ないし雑誌名はいずれも、非独立語を除き先頭の文字を大文字で記す。見出しとなる著者・編者名のみ、姓、名の順に記し、間をコンマで区切る。共著、共編の場合、二番目以降の著者・編者名は名、姓の順に記す。

附則

この要領は、令和８年４月１日から施行する。

編集後記

21 世紀に新設される大学として、「世界の平和はアジアから」「日本の地方創生は地域から」という目標を掲げ、2026 年 4 月、武雄アジア大学は開学しました。

本学の使命である「地域共創」を見据えて、地場産業に関する研究成果や活動報告を盛り込んでいます。教育はもちろんのこと、新設校としてのさまざまな業務をこなしながらも、研究するマインドを忘れずに日々活動する教員たちの成果をまとめることができました。創刊号の執筆者陣は本学教員を中心としています。

次号以降は「地域共創」をめぐってより一層多様な方々からの投稿を歓迎いたします。

小長谷有紀

武雄アジア大学研究紀要
『Loci Takeo 共創研究』 創刊号（1 巻 1 号）

編集・発行　武雄アジア大学
〒843-0022 佐賀県武雄市武雄町武雄 4814
TEL 0954-30-0002（代）
soumu@ta-u.ac.jp

印刷　株式会社 遊文舎

表紙デザイン　奥島 如子



Loci Takeo 共創研究

ISSN 2761-1310（巻号オンライン）

創刊号（1巻1号）