

劇場用アニメーション『銀河鉄道の夜』の組版技法 —映像におけるタイポグラフィの構造分析Ⅲ—

小谷 充*

Mitsuru KOTANI

Composing Type Technique of the Animated Cartoon "Night on the Galactic Railroad" for Theaters
— Structure Research of the Typography in Movie Expression III —

要 旨

本研究は、映画を主とした映像表現に展開するタイポグラフィの構造分析を通して、文字の視覚的な意味伝達機能を明らかにすることを目的としている。本稿では、グラフィックデザイナー・羽良多平吉（1947-）がタイトルデザインを担当した劇場用アニメーション『銀河鉄道の夜』（1985年、監督・杉井ギサブロー）を対象作品として、組版の再現実験をもとにタイポグラフィの特質とそのコンセプトを考察した。対象作品のタイトルデザインやクレジットに見られる以下の特質、①混植を前提とした和文組版、②複数の欧文書体による画面構成、③精緻で極端な詰め組調整、④従属欧文の排除、⑤拗促音の小字、⑥罫線および記号類の使用などの「視覚表現の文法」は、羽良多平吉が装丁を担当したますむら・ひろし（1952-）の原案本においてすでに構築されていたことを明らかにした。さらに、原案本から映画、関連書籍へと拡張する媒体の視覚的同一性を、組版技法によって保持していたと結論づけた。

【キーワード：グラフィックデザイン、映画、タイトルデザイン、タイポグラフィ、羽良多平吉】

I はじめに

1 研究経緯と目的

本研究は、映画を主とした映像表現に展開するタイポグラフィ（複製を前提とした文字や記号からなる視覚表現）の構造分析を通して、文字の視覚的な意味伝達機能を明らかにすることを目的としている。

第一稿では、近年のテロップ手法に多大な影響を与えた映画監督・市川崑の作品を対象として、同定実験による書体選択の変遷や活版活字文化に由来するグリッド状の空間構造に言及し、共示義を調整することによって生成される視覚伝達機能の特質を論じた。¹⁾

また第二稿では、企業 C I（コーポレート・アイデンティティ）の歴史的成立過程とその意義を確認したうえで、架空の企業体を物語の中心に据えた映画作品を分析し、そこで展開する標章の意味を論じた。²⁾

本稿では、印刷媒体をおもな活躍の場とする一線級のデザイナー羽良多平吉（1947-、クレジットは「ハラタハイキチ」名義）がデザインを担当した希有な作品、劇場用アニメーション『銀河鉄道の夜（以下、対象作品）』（1985年7月13日公開、監督・杉井ギサブロー）を対象として、組版の再現実験をもとにタイポグラフィの特質とそのコンセプトを考察する。

2 問題の背景と方法

印刷と映像、それぞれの媒体における文字表現は、近接領域であるにもかかわらず、没交渉の時期が長きに亘

って続いていた。それは端的にいうと、戦後、日本のグラフィックデザイン界が1920年代末に欧州で興った活字組版を中心とするノイエ・ティポグラフィの方法論に追随したのに対して、邦画制作の現場はいわゆる看板の手描き文化を起源とした書画的、絵画的なアプローチに依存し続けたためである。

戦前から日本の映画会社には書き文字屋とか図案家、タイトル屋などと呼ばれた職人気質の制作部とその下請けがあって、人的にも方法論的にも限られた環境で実践されてきた。手描きから写真植字、さらにデジタルフォントへと文字複製技術の変遷を受容しながらも、邦画における文字表現が印刷出版や企業広告のグラフィックから隔絶したかのような状況は、少なくとも1980年代まで依然として継続していたといえる。³⁾

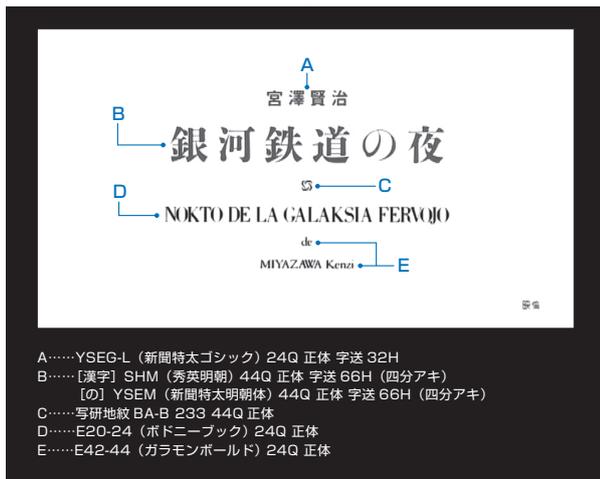
このような慣習のなかにあつて、邦画界とは無縁のデザイナーがタイトル制作を担当した事例がいくつか存在する。本稿で取りあげる作品『銀河鉄道の夜』もその一つである。本作の場合、タイトルの造形ばかりでなく、原作に則した各章題やクレジット表記など、すべての文字表現に従来の動画や映画作品にはみられない、緻密で技巧的なタイポグラフィが実践されているのである。

本稿では、対象作品の静止画像から使用書体などの客観的データを抽出し、当時と同じ写真植字技術によって原版を再現する。その過程で明らかになる技法上の問題や選択の詳細を検証し、当時の印刷媒体との比較をおこなうながら、ビジュアルコンセプトや作品との関連性について考察をおこなっていききたい。

* 島根大学教育学部芸術表現教育講座



【図1-1】静止画像キャプチャ



【図1-2】推定される写植指定



【図1-3】写植印字を重ねた画像



【図1-4】各調整を施して再現した原版

II タイトル表示の再現と分析

1 タイトル表示の再現実験

対象作品の本編に表示される文字は、作品冒頭のオープニングクレジット、タイトル表示、原作を踏襲した各章題の表示、声優ほかスタッフ等のエンディングクレジットに大別できる。このうち、オープニングクレジットとタイトルは同じ流れの中で表示されるのであるが、ここでは具体的な実験手順の解説を兼ねて、タイトル表示に限って詳細をみていきたい。

まず、キャプチャリングソフトを使用して、対象作品のDVD資料から当該静止画像【図1-1】を取得する。取得画像を階調反転、グレイスケールへ変換。これを基礎資料として観察し、数社の写植ベンダーが1985年当時発行していた書体見本帳をもとに使用書体を推定する。【図1-2】

書体見本帳に掲載される字種は限られている（例えば、写植メーカー・写研の書体見本帳の場合、一書体につき漢字四字種、ひらかな六字種、カタカナ四字種を掲載）ので、そのほとんどは線幅やカーブの形状などから同一書体を推定せざるを得ない。したがって、書体を確実に特定するには、画像に用いられたものと同じ字種を実際に写植印字して照合する必要がある。

タイトル画面の五種（A-E）の文字組について指定書を作成し、写植業者へ発注する。この際、後工程で調整値を計測しやすくするため、文字サイズを二段階程度の整数値で、また、文字の間隔を初期設定値で印字（いわゆる「棒打ち」）するよう指示する。

次に、業者によって印字された写植をコンピュータに取り込み、アウトラインデータを抽出。拡大率を計測しながら、実際のタイトル画像に重ねたものが【図1-3】である。このとき、推定した文字組が実際の画像と異なる箇所にはズレが生じる。それらの相違する箇所について原因を特定し、調整を施したものが【図1-4】である。これによって原版の再現が完了し、制作当時の組版データ（F-J）が得られたことになる。

以上の実験から見出された技法上の問題や調整方法について、和文タイトルと欧文タイトルに節を分け、その詳細を分析していきたい。

2 タイトル表示の分析……和文異書体混植

対象作品のタイトル表示において、技巧的な設計の状況が際立ったのは【図1-4】のGの文字組であった。

観察の段階で漢字には「秀英明朝（SHM）」が、ひらかなにはそれと異なる書体が混植されていることを確認していた。秀英明朝は明治期を代表する金属活字を、写真植字に移植した翻刻書体である。

【図2-1】に示すように、秀英明朝の「の」の字形は横広がりの特徴的な形状だから、対象画像のそれと異なるのは明らか。【図3-1】問題は、その混植された書体の特定である。

当初、そのおよそ正円を描くような骨組みから、「新

聞特太明朝体 (YSEM)」【図2-2】だと思われた。それはタイトル表示の文字組Aに用いられている書体が、同じコンセプトによる「新聞特太ゴシック体 (YSEG)」であったことも推定 material になった。新聞特太明朝体と新聞特太ゴシック体の両書体は、いずれも読売新聞の見出し用金属活字を写真植字に移植・改刻した書体である。

ところが、実際に印字した字形はやや扁平で、左下の筆のかえしが細く括れ、タイトルに使用された書体とは異なっていることが【図3-2】からも確認できる。そうすると、当時の写植ベンダーが販売していた書体のなかに該当するものはない。どうやらこの混植には、金属活字書体そのものが使われているらしい。

新聞特太明朝体の雛形となった読売新聞の見出し用活字は、東京築地活版製造所 (以下、築地活版) の「築地体36ポイント活字」【図2-3】を改刻したものである。築地活版が1920年に発行した書体見本帳から、36ポイント「の」の字形を採字して再現したものが【図3-3】。間違いなく対象の文字組に合致する。

この金属活字書体が混植されている仔細について、羽良多平吉と親交の深い、デザイナーであり近代印刷史家でもある府川充男の言説を紐解いてみよう。

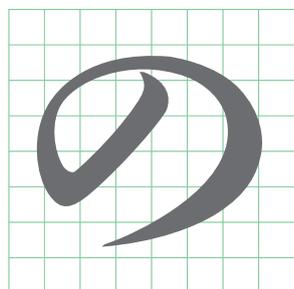
羽良多平吉は (中略) 書体を見る眼にも独特の感覚があって、それまでも東京活字の篆書風丸ゴシックの五号や築地体一号太仮名等の清刷を取り、好んで遣って

いた。講談社出版文化賞を受賞した『一千一秒物語』では築地体の二号細仮名 (コピーから一字ずつ切り貼りしたものか) が多用されていたし、90年代以降も築地体二号太仮名 (私の提供した簡易文字盤) をけっこう用いたりもしている。⁴⁾

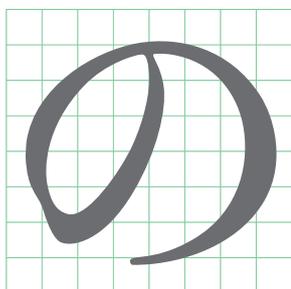
府川のこの証言は、写真植字が全盛だった時期に、わざわざ金属活字書体を使用する羽良多のこだわりを証明するものとして興味深い。また、この中の括弧書きの一文、「提供した簡易文字盤」とは、府川が1980年から86年にかけて渉猟した金属活字の清刷をもとに、セイコー写植 (東京・飯田橋) が販売していた簡易文字盤キットで私製したものと思われる。府川は別著でこの私製文字盤についても言及している。

変わったものを作るためには、結局、つまり写研じゃないものを持ってくるしかない。最初はそういう実用的な理由から活字の清刷を集めていって、そのうちに写植の文字盤を自作し始めるわけです。セイコー写真植字機というところが飯田橋にありまして。小さな町工場みたいな、写植機の改造なんかをやるのが本職だったところです。⁵⁾

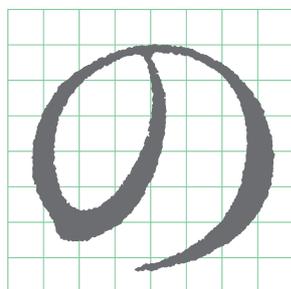
この私製文字盤について、のちに大日本スクリーン製造からデジタルフォント「築地体35ポイント仮名」【図



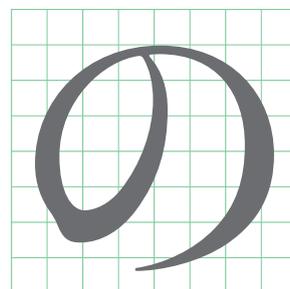
【図2-1】秀英明朝 (SHM)
秀英舎 1929 年発行の見本帳をもとに翻刻された写植書体。



【図2-2】新聞特太明朝体 (YSEM)
読売新聞エキストラポールド明朝の略号を持つ写植書体。もとの築地体と比べると重心がやや左寄り、筆のかえしが強い。



【図2-3】築地体 36 ポイント活字
東京築地活版製造所「三十六ポイント總數見本」(大正8年改正、大正9年印刷)から採字。



【図2-4】築地体 35 ポイント仮名
小宮山博史が覆刻したデジタルフォント。1ポイント小さい活字に鑄込んだ新聞用の名称を用いているが、ほぼ同一の字形。

銀河鉄道の夜 → 銀河鉄道の夜

【図3-1】秀英明朝 (SHM)

銀河鉄道の夜 → 銀河鉄道の夜

【図3-2】秀英明朝 (SHM) + 新聞特太明朝体 (YSEM)

銀河鉄道の夜 → 銀河鉄道の夜

【図3-3】秀英明朝 (SHM) + 築地体 36 ポイント活字

2-4】を発表した原字再設計者・小宮山博史は次のように語っている。

(活字書体のリメイクに関して) もともとは、府川君が最初にいろいろと私製の写植文字盤を起こして、それを何人かのデザイナーが使っていた。⁶⁾

以上のような周辺の言説から、タイトル表示の文字組Gは、デザイナー羽良多が秀英明朝の漢字に築地体の清刷を貼り込んだか、もしくは府川充男作成の私製文字盤を使って混植したものと推察される。

いずれにせよ、このような写植書体に金属活字書体を混ぜ込む手間のかかる手法は、文字組の表情によほどのこだわりを持つ少数のデザイナーたちによって試みられたものだといつてよい。

では、それによって文字組の表情がどのように変化しているのだろうか。秀英明朝のみで組んだタイトル【図3-1】は、ウエイトが均一で漢字仮名のまとまりが良い反面、何の抵抗もなく読めてしまい、受け手の視線が引っかけられない。映画タイトルや書籍題字が記憶に留まる造形的な引っかけり、いわゆる「フック感」に欠ける。

新聞特太明朝体を混植したタイトル【図3-2】は、やや細身の字形が「銀河鉄道」と「夜」を視覚的に分節するため、文字列が強弱を持ち、受け手の視線がフックされる。これだけでも異書体混植の効果は得られていると

思われるが、実際に採用された築地体36ポイント活字と比較すれば、新聞特太明朝体の左へ流れながら下降する筆の入り、左下の筆の返しが膨らみながら上昇する形状のクセは強い。

その点、築地体36ポイント活字には、一旦右へ向かって十分な張りを蓄えながら下降する筆の入りと正円を描くような骨組みに、中道を行く凜とした安定感がある。そうして組み上げられたタイトル【図3-3】は、ウエイト差によってフック感を獲得しながら、明るく風通しの良い文字列となっているのである。

3 タイトル表示の分析……欧文タイトルの変形と字間調整

対象作品のタイトル表示において、次に注目したいのは【図1-4】の文字組I、宮沢賢治が好んで使用したエスペラント語による表記である。

使用書体は、19世紀初頭のイタリアでジャンバティスタ・ボドニ (Giambattista Bodoni, 1740-1813) が開発したモダンローマン体を参考に、日本の写植メーカー・写研が翻刻した写植書体「ボドニー・ブック (E20-24)」である。【図4-1】

写植書体を実際の映像に重ねてみたところ、文字列の横幅に大きな違いが生じている。この文字組には二段階の調整が施されているようだ。

第一段階の調整は文字の変形。欧文タイトルの文字組は、字形の横幅のみ20パーセント縮小されている。これ

NOKTO DE LA GALAKSIA FERVOJO

【図4-1】ボドニー・ブック(E20-24) 正体 36Q 相当原寸

NOKTODELALGAKSIAKSERVOJOVOJO

【図4-2】正体 36Q 相当(グレイ)と長体② 36Q 相当(シアン)原寸



【図4-3】長体② 48Q 相当原寸 [字間未調整(上)]と[一般的な字ツメ指示のカーニング(下)](ツメの単位はem)



【図4-4】映像から抽出した実際のカーニング値(ツメの単位はem)

は光学式手動写植機の長体レンズを使用したものと考えられる。写真植字では、主レンズ（文字の拡大縮小率を決定する）とレンチキュラーレンズの併用により、印字を縦長や横長に変形することが可能である。横幅を縮小して印字する「長体」には、局面率の異なるレンズが数種類準備されていて、「長①、長②、長③」などと略号で縮小率を指示する。字形の横幅が20パーセント縮小された対象作品の場合、「ポドニー・ブックを長②」で印字したと推定できる。【図4-2】

第二段階の調整が字間調整、すなわちカーニング処理である。本来、カーニングとは、隣り合う字形の相性で間隔が空いて見えたり詰まって見えたりする部分を、等間隔に見えるよう調整することをいう。たとえば【図4-3】に示すように、「G」「A」の間隔や「V」の前後など、初期設定値で不均衡が生じる箇所に調整を施す。⁷⁾しかし、映像から抽出した文字組は、全体的に字形が接触する寸前までギリギリに詰められた、いわゆる「字間ツメツメ」と表現する過度な調整の状況が確認できる。【図4-4】

当時のカーニング処理では、写植オペレーターが写植機を使っておこなう場合と、文字が印字された印画紙をデザイナーが切り貼りする場合の二通りが想定される。

デザイナーの指示に従って写植オペレーターがカーニングをおこなう場合、その指示は「字間ツメ」とか「字間ツメツメ」などと抽象的に表現され、その調整具合は写植オペレーターの力量に委ねられた。そのため、写植全盛期のグラフィックデザイナーたちにはそれぞれ馴染みのオペレーターがいて、さらに細やかな調整を要求することもあった。本作『銀河鉄道の夜』の写植印字を担当した「オギー写植」もまた、羽良多平吉が信頼する馴染みの写植業者である。⁸⁾

一方で、羽良多が直接、印画紙を切り貼りして調整した可能性も捨てきれない。それは先に紹介した府川の、以下のような証言からも推し量ることができる。

戸田ツトムもそうだったが、羽良多も写植屋に発注するときには必ずしも完成時のイメージが定まっていた訳ではない。横で見ていると、「こんなものかな」という程度の発注をしておき、種々の「部品」を拡大したり縮小したりして、台紙上にさまざまな「部品」を複雑に配置してみながら想を練り上げていくというのが多かったと思う。⁹⁾

対象作品においても、写植を別途、拡大縮小したとおぼしき痕跡が確認できる。【図1-4】に示した文字サイズは、文字列Fを24級（文字枠の一辺が6ミリ）と仮定した場合の各比率から算出した大きさが、いずれの文字列を整数値に比率換算しても、写植機で印字できないサイズが必ず生じてしまう。このことは印字された文字列を、コピー機もしくはデザインスコープ（紙焼き機とも呼ばれた簡易製版カメラ）によって個別に拡大縮小した可能性を示唆するものである。順当に考えれば、長体と



【図5-1】写植書体の初期設定値でレイアウトしたもの



【図5-2】調整を加えてタイトル表示部分を再現したもの

カーニングを施した写植を個別に拡大縮小し、ほかの文字列とのバランスをはかりながら台紙の上で再構成したとみられる。こうした作業ではペーパーセメント（接着剤）とピンセットを使った微調整が頻繁におこなわれるから、この欧文タイトルの文字組にもそうした調整がおこなわれた可能性は高い。

では、以上のような技巧的な組版によって、画面の印象はどのように変化するのか。

未調整の文字組を【図5-1】に、長体とカーニングを施して再現した文字組を【図5-2】に示した。基本的なカーニングすら施していない前者の組版は、字間が不均衡で緊張感がない。比較すれば、後者は横幅が極端に抑制され、圧縮された情報量に緊張がみなぎる。さらに各行の長さに注目すると、前者は左右がなりゆきなのに対し、後者は著者名とタイトルの和文と欧文が、それぞれ揃えられていることがわかる。

おそらく羽良多は、写植地紋（文字組H：絵コンテには「原子マーク」と記載されている）を中心に、点対称の幾何学的な構造を画面全体へ与えようとしたのだろう。和文は字間を空けてゆったりと行長を稼ぎ、欧文には変形とカーニングを施して行長を抑制した。そうして仕立てられた画面は、堂々と明るく風通しの良い和文に、横幅をタイトに刈り込んで黒みの増した欧文が対称構造のうちに突き合わされ、印象的なリズムを生成しているのである。

Ⅲ 章題およびクレジットの再現と分析

1 章題の再現および分析

対象作品の本編は19章に分けられており、それぞれの章題映像が【図6-1】のように和文とエスペラント語で挿入される。部分的には宮沢賢治の原作にある章題からの引用だが、多くは本作のオリジナルである。これら章題の文字組について再現実験をおこない、その調整値を【図6-2】から【図6-4】に示した。

和文章題は漢字カタカナが「太丸ゴシック体 (BR)」、ひらがなが「モトヤ中明朝体 (MMM)」の混植組版である。モトヤ明朝は株式会社モトヤ製造の金属活字を雛形に、複数の写植メーカーが販売した。ここでは写研のモトヤ中明朝体の字形を太らせて使用しているとみられる【図6-5】。写植書体の太らせ加工は、複製を何度も繰り返したり、写植機の露光量を調節したりする方法で生成する。書体の表情の変化を企図して、主に1970年代から80年代の広告分野で用いられた手法である。対象作品の場合は、モトヤ書体の骨格を生かしつつ、太丸ゴシック体のウエイトへ近づけるための加工であったろう。

次に、和文章題の下に引かれた細い罫線にも注目しておきたい。下線（アンダーライン）を日本語組版の慣習通りに解釈すれば、横書き文章を強調する目的で引いたものと理解できる。だが、本編の映像資料でも判別が困難なほど細く仕上げられた罫線には、強調のほかに視覚表現上の意図の存在が垣間見える。

欧文章題には18世紀後半のイギリスでジョン・バスカヴィル (John Baskerville, 1706-1775) がデザインした金属活字の翻刻書体「バスカービル (E44-24)」を使用している。字間には細かなカーニングが施されている状況を確認できる。

2 クレジットの再現および分析

本編のオープニングは、白い玉と和文欧文が現れては消えていく静かなリズムで構成されている。そのおよそ17カットから成るオープニングクレジット【図7-1】の組版状況の一部が【図7-2】および【図7-3】である。

和文職名は「新聞特太ゴシック体」と「かな民友ゴシック (K-MYEG)」の混植組版、どちらも金属活字の翻刻書体である。欧文職名にはモリス・フラー・ベントン (Morris Fuller Benton, 1872-1948) が1903年に設計した金属活字の翻刻書体「オルタネートゴシック (E07-24)」を使用している。和文人名および社名は「秀英明朝」、欧文人名は16世紀フランスの活字鋳造業者クロード・ギャラモン (Claude Garamond, 1480-1561) 製造のローマン体を出自とする「ガラモンド・ボールド (E42-44)」を使用、社名にはそのイタリック (E42-45) という選択であった。

本編ラストのエンディングクレジットは、銀河を背景に白文字が画面下から上へ進行するロール式で表示される【図8-1】。その組版状況の一部が【図8-2】である。



【図 6-1】『銀河鉄道の夜』章題の一部



【図 6-2】章題の再現と調整値①



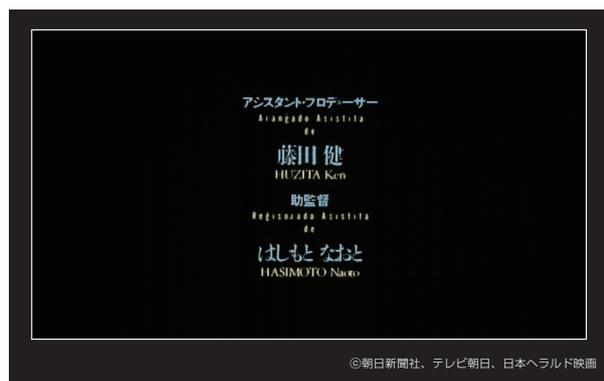
【図 6-3】章題の再現と調整値②



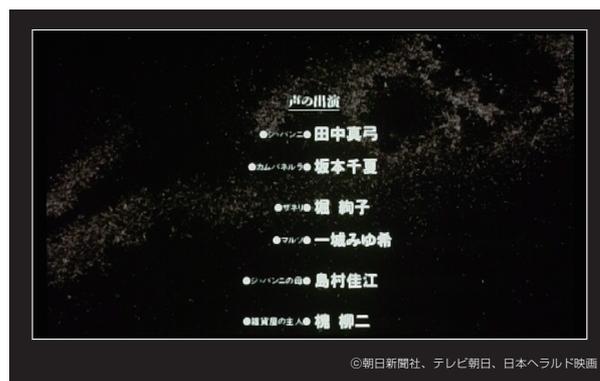
【図 6-4】章題の再現と調整値③



【図 6-5】太らせ加工



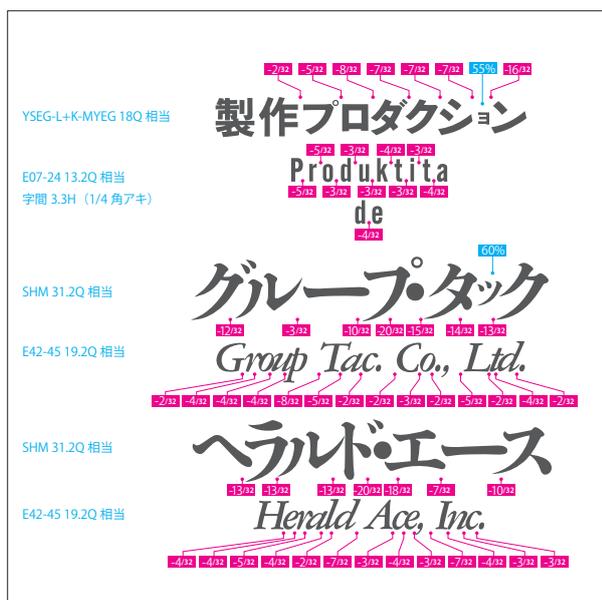
【図 7-1】『銀河鉄道の夜』オープニングクレジットの一部



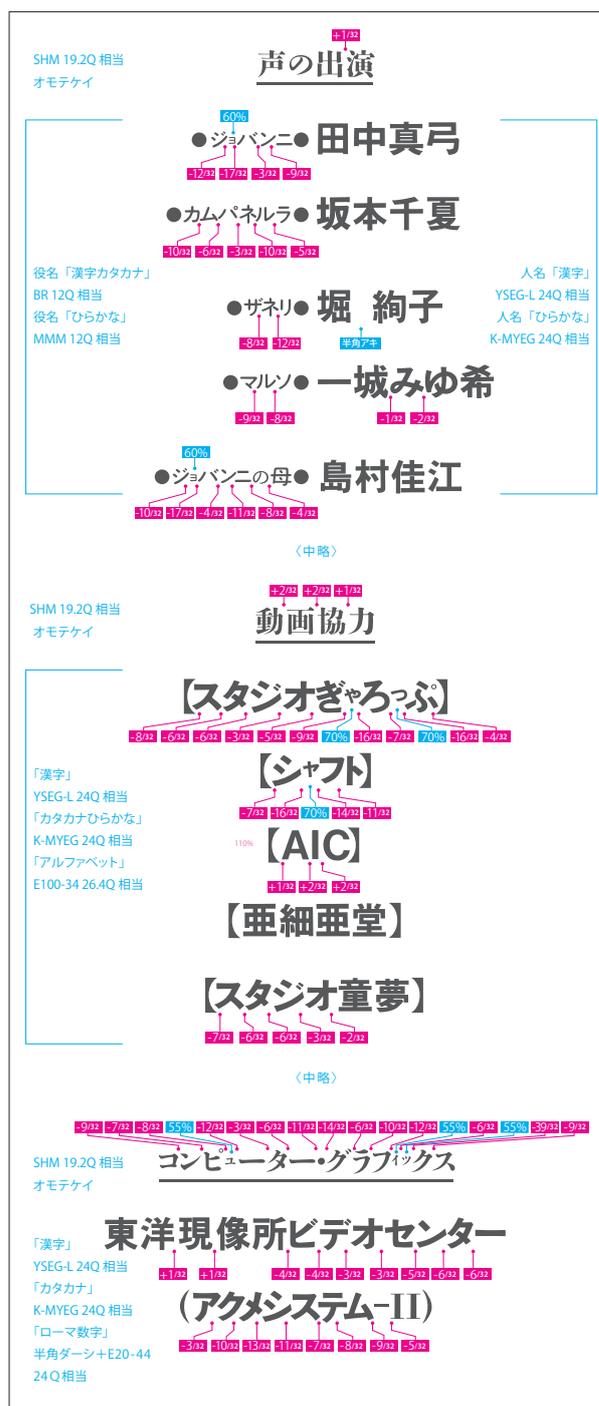
【図 8-1】『銀河鉄道の夜』エンディングクレジットの一部



【図 7-2】オープニングクレジットの再現と調整値①



【図 7-3】オープニングクレジットの再現と調整値②



【図 8-2】エンディングクレジットの再現と調整値

職名および担当名が「秀英明朝」、その下には極細の罫線が引いてある。キャラクター名は「太丸ゴシック体」と「モトヤ中明朝体」、スタッフおよび社名は「新聞特太ゴシック体」と「かな民友ゴシック」の混植組版。アルファベットの社名には「ヘルベチカ・デミボールド(E100-34)」を充てている。

このように章題同様、クレジットにおいても表示グループのそれぞれに該当書体を設定し、その上で徹底した字間調整をおこなっている状況が確認できる。

3 章題およびクレジットにおける組版の特質

ここまでの分析をもとに、対象作品の章題およびクレジットにみられる組版上の特質を、次の各項にまとめておきたい。

①混植を前提とした和文組版

漢字仮名で表記する箇所には混植を施している。「新聞特太ゴシック体+かな民友ゴシック」の組み合わせのほか、「太丸ゴシック体+モトヤ中明朝体」のように、必ずしも一般的でない混植まで実践されている。

②複数の欧文書体による画面構成

トラディショナルな欧文組版では禁忌とされる、設計年代や地域が異なる複数のローマン系書体およびサンセリフ系書体を同一画面上に配置している。こうした態度は複数書体の組み合わせで生成される版面の表情を重視しようとするもので、1970年以降のジャパン・タイポグラフィに見られる傾向である。

③精緻で極端な詰め組調整

ほぼすべての字間に精緻なカーニングが施されており、多くは字形が接触するほど極端な詰め組となっている。

④従属欧文の排除

和文書体にセットされる従属欧文を一切使用せず、出自が確かな欧文書体のみを使用している。¹⁰⁾ そうした徹底した組版設計は、たとえば【図8-2】のように欧文書体を組み合わせて作成したローマ数字などにも確認できる。

⑤拗促音の小字

すべての拗促音は55%から70%の範囲で縮小印字されている。拗促音小字の習慣が存在しない旧仮名遣いの金属活字時代、カタカナ見出しに拗促音小字の要が生じると、サイズの小さな活字を混植して対応していた。本作に見られるデザイン手法は、そうした活版組版の表情に忠実であろうとする特徴的な処理である。

⑥罫線および記号類の使用

極細罫および白丸や地紋などの記号類によって、効果的な空間分割や意味内容の分節がおこなわれている。

以上のような特質を有する対象作品の組版は、写植期における邦画クレジットのなかでも特に異彩を放つ、極めて技巧的な事例であるといえよう。そしてまた、高度な写植技法のみならず、活版印刷にも精通するかのような組版状況から、紙媒体におけるタイポグラフィのノウハウが注入された類い希なクレジットだとして差し支えないだろう。

IV 『銀河鉄道の夜』におけるタイポグラフィのコンセプト

1 監督・杉井ギサブローが意図したもの

映画作品のオープニングやタイトルバックを、単なる権利関係の表示ではなく、鑑賞に堪えうる本編の一部として昇華させようとする志向は、米国のデザイナー、ソウル・バス (Saul Bass, 1920-1996) が手掛けた1950年代の作品群にはじまるとされる。1961年頃、ソウル・バスの講演を聴講した『銀河鉄道の夜』の監督・杉井ギサブロー (1940-) はその内容に感銘を受けたという。

非常にすばらしい講演で、僕のオープニングに対する考えはそこで決まったといっている。(中略) 彼は、数分のタイトルバックのなかに、その監督や作品が持っている世界をいかに表現するかが自分の仕事だという話をした。¹¹⁾

そして、杉井ギサブローはその著書のなかで、『銀河鉄道の夜』におけるオープニングのコンセプトを次のように記している。

(『銀河鉄道の夜』のオープニングは) 黒字にスタッフの名前が日本語とエスペラント語で浮かんで消えるだけのシンプルなものだ。実は僕の込めた思いは、その名前と名前の間に浮かぶ、句読点のような白い玉にある。あの玉は命なのだ。『銀河鉄道の夜』は、“生きる”ということをテーマとして描いた映画だ。だからオープニングでは、現れては消えるあの白い玉に、命というもののありかたを託そうと決めたのだ。¹²⁾

なるほど、オープニングに“命のありかた”を託したというのが監督の第一義的なコンセプトだったとしても、表出したタイポグラフィにはそうした観念的な意図とは別に、第二義的な意図を推定せざるを得ない。なぜなら、デザイナー羽良多平吉と原案ますむら・ひろしとの関わりを抜きにして、本作のグラフィックは存在しないと考えられるからである。

2 羽良多平吉とますむら・ひろし

羽良多平吉は学生運動の余波が残る東京藝術大学工芸科を卒業後、フリーとなってタウン情報誌『新宿プレイマップ』の表紙デザイン (1972年1月号から半年間) を担当。東京吉祥寺の画廊で開催した個展「虹色科学展」(1975年) では、その確かな構成力と独特の香り立つような色彩感覚を披露した。大学時代の朋友、坂本龍一が参画するY.M.O (1978年結成の音楽グループ) のビジュアルを担当し、1979年にはデザイン事務所「WXY (ダヴレクシー)」を設立。その翌年には伝説の自販機本となるインディーズマガジン『HEAVEN (ヘブン)』(群雄社) でサブカルチャー系ビジュアルリストの俊傑となった。

ニューアカデミズムの潮流によってハイカルチャー

とサブカルチャーが限りなく接近する1980年代を前にして、羽良多は漫画本のデザインに介入する。当時、漫画本の装丁は編集者が表紙絵に写植を貼り込んで原稿とする作りが一般的で、いわゆるデザイナーが関与するような媒体ではなかった。羽良多が手掛けた初期の仕事に『青猫島コスモス紀』（1976年、ブロンズ社）がある。漫画家ますむら・ひろし（1952-、アタゴオル・オフィス主宰）が、濃密な絵と詩的文章で綴る絵本である。表紙には新聞特太明朝体と太丸ゴシック体の混植、極端な詰め組調整などがすでに確認できる。【図9】さらに『アタゴオル旅行記』（1980年、朝日ソノラマ）、後述する宮沢賢治シリーズなど、ほとんど手つかずの領域だった漫画本の装丁を精力的に手掛けていく。1981年から90年までは月刊漫画誌『ガロ』（青林堂）の背表紙を、95年から96年には表紙のデザインも担当している。

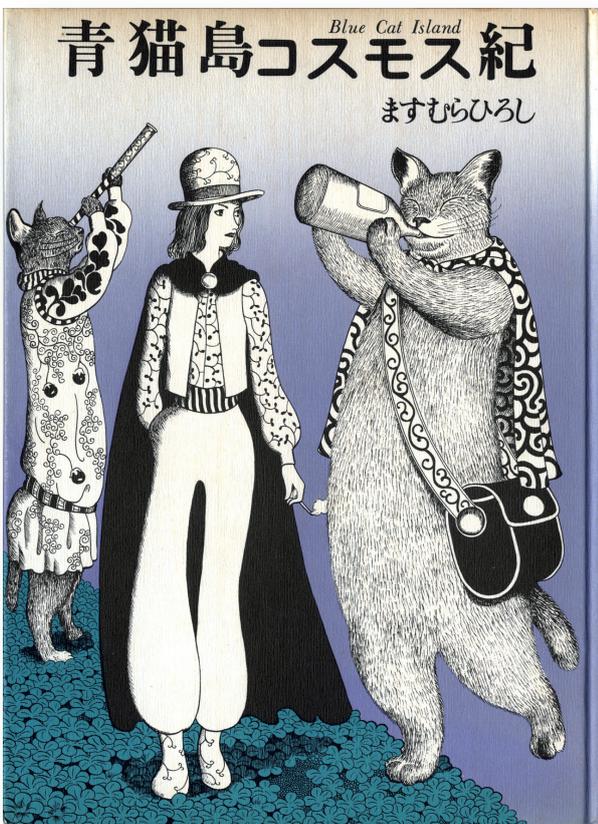
サブカルチャーを彩る音楽、雑誌、漫画本の分野を飄々と闊歩する羽良多の仕事は、それぞれの門戸から作品に触れた若者たちに支持され、次世代デザイナーのカリスマとなっていた。

一方のますむらもまた、70年代末から80年代前半に「ニューウェイブ」と呼ばれた漫画家の一人として異彩を放つクリエイターである。山形県米沢市出身のますむらは、牛乳配達をしながら三畳間の下宿で深夜放送、中津川フォークジャンボリー（社会の歪みを告発するプロテストフォークの旗手・岡林信康を中心に1969年に開催

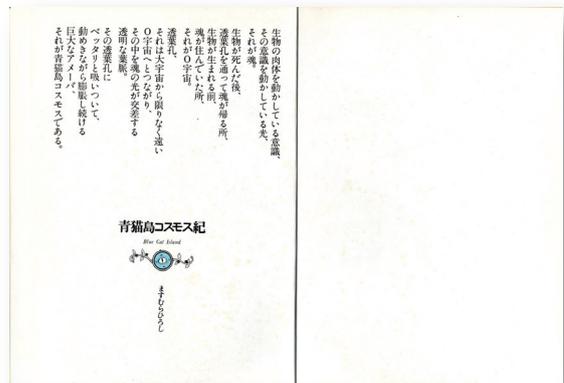
されたフォークイベント。1972年第三回で商業主義に墮落したとの批判を受け終焉）、はっぴいえんど（のちにY.M.Oを結成する細野晴臣がベースを担当したロック・バンド）に感化される東京御茶ノ水のデザイン学生として青年期を過ごした。1973年、20歳の時に処女作「霧にむせぶ夜」（増村博の名義）で『少年ジャンプ』手塚賞準入选、二作目となる「1975」を契機に『ガロ』誌上で作品を発表する。一時、印刷会社や『ガロ』の版元に身を置きながら、「アタゴオル」という独自のキーワードに基づいた作品群で不動の人気を得ることになった。

アタゴオルとは、ますむらが敬愛してやまない宮沢賢治の「イーハトーヴ」に触発された独自の磁場、世界観をさす造語で、現住地である東武野田線愛宕駅と故郷山形の愛宕山から命名されている。宮沢賢治は故郷岩手をイーハトーヴ、またはイーハトーヴと呼び、自然豊かな風土に根ざした彼自身の心象世界を童話のなかに実現しようとした。賢治童話に共通する世界観に着想を得たアタゴオルは、自動販売機と壁の隙間に続く、直立した猫と人間が共存するユートピア的世界である。ますむらは『ヨネザアド物語』（1975年『ガロ』5月号連載開始）から、詩的ハーモニーが織りなす同一の世界観のもとに、掲載誌や出版社を変えながらもアタゴオル・シリーズを描き続けている。

Y.M.Oのビジュアルデザインを担当した羽良多平吉と70年代にデザイナーを志していたますむらの「はっぴい



【図9】 ますむら・ひろし『青猫島コスモス紀』（1976年、ブロンズ社）



えんど色」、青林堂『ガロ』の背表紙担当デザイナーと掲載作家等々、ともに「政治の季節」末期に多感な青年期を送った二人の共通項は少なくない。

そうして、羽良多平吉を単行本の装幀家に指名したのはますむら本人であった。その経緯について、ますむらは次のように述懐する。

装丁家を指定したのは、ワタシです。当時漫画の本において、そうしたことをする作家は、ほとんどいなかったと思います。ワタシは、もともとデザイナーになりたかったため、装丁にはウルサカッタのです。そして、彼のセンスが好きだったのです。(取材に対する回答)

以降、ますむら作品の単行本化に際しては、その多くを羽良多が手掛けることになった。漫画作品の一貫した世界観、そしてタイポグラフィを基調とした緻密な図書設計、それら単行本が数々出版され、結果的に「ますむらの」もしくは「アタゴオル的」ともいうべき、作品世界の小宇宙を構築していくのである。

3 ますむら・ひろし作品にみるタイポグラフィ

劇場用アニメーション『銀河鉄道の夜』の制作は、ますむら・ひろしが書き下ろした1983年発刊の漫画本が直接的な足掛かりになった。

擬人化した猫で宮沢賢治の童話を綴る『風の又三郎』(1983年9月)、続く『ガスコーブドリの伝記』(1983年9月)、『銀河鉄道の夜』(1983年10月)とともに反響を得て、同年12月には映像化の話が持ち上がっている。その後『雪渡り+十力の金剛石』(1984年3月)、映画公開に併せて『猫の事務所+どんぐりと山猫』(1985年3月)、『銀河鉄道の夜(初期形)ブルカニロ博士篇』(1985年8月)が刊行された。

では、デザイナー羽良多平吉が手掛けたますむら作品のタイポグラフィとは如何なるものであったか。

漫画の単行本というより絵本に近い、四六倍判に上製本の作り。表紙カバー【図10-1】にはますむらの彩色画を大きく配している。赤い罫線で仕切った上方の題字は「新聞特太ゴシック体+かな民友明朝(K-MYEM)」の混植組版。かな民友明朝もまた、金属活字由来の翻刻書体である。シリーズ全六作品の設計は統一フォーマットによって制作されているが、おそらく1984年以降の三作は映画公開に併せて徐々に追加したもの(1983年初版の帯文には「全3巻」の表記【図10-2】)と思われる。そのため、『猫の事務所+どんぐりと山猫』と『銀河鉄道の夜(初期形)ブルカニロ博士篇』では、題字の長さが当初の想定を上回り、極端な長体を施すことで体裁を維持していることがわかる。題字の可読性よりも表紙ビジュアルの統一感を優先した解答だといえよう。

この表紙題字に見られるような混植組版の状況は、詩人・天沢退二郎による鏡文やますむらのあとがきなど、本文部分にも象徴的に出現する。

そうした文字組への態度は、帯のデザインに比較的明快に現れている。初版帯【図10-2】には「新聞特太ゴシック体+かな民友ゴシック」や「新聞特太ゴシック体+かな民友明朝」の混植、金属活字を出自とする秀英明朝の多用、極端な詰め組調整など独特の美意識に貫かれた組版が観察できる。さらに定価部分には欧文書体ボドニーを配すなど、徹底して従属欧文を排除する状況が確認できるし、「●(蛇目記号)」や極細の罫線によって余白を構造化しようとする態度も窺える。そして、帯文「2年にわたる沈黙を破って…」の部分には促音を縮小する手法も認められる。

また、先に紹介した杉井ギサブローのコンセプト(命のありかたを託した句読点のような白い玉)についても、羽良多の仕事のなかにすでに象徴的記号として登場する。それは表紙カバーの題字下中央に、それぞれの巻を象徴する漢字一字(たとえば「光」「風」「波」)を収めた白丸として提示され、カバーの背で反復展開し、やがて本体背表紙へと至る。そこにみられる白丸は題字・著者名・出版社名を分節し、定められた寸法で背表紙を構造化するという、極めて合目的なレトリックによって置かれている。そうした書籍デザインのレトリックを映画本編のオープニングに置き換えれば、白い玉がすなわちスタッフ名を分節すると同時に、スクリーン中央で空間を構造化していると理解できるのである。一方、杉井ギサブローによるアニメーションの絵コンテ【図11】に白い玉の具体的な記述はない。これらの材料をあわせて考えると、おそらく、羽良多平吉がますむら作品の文法に従って提示したオープニングのデザイン案を、杉井ギサブローが吟唱する過程で「白い玉=命のありかた」に見立てるコンセプトが立ち上がったのではなかったか。

以上のように原案本のタイポグラフィを観察すると、ますむら作品を基調とした書籍における視覚表現の文法を、デザイナー羽良多平吉が対象作品『銀河鉄道の夜』へ展開したという構図が明白になるのである。

4 映画関連書籍のメディアミックス

劇場用アニメーション『銀河鉄道の夜』制作以前から原案本で展開していた視覚表現の文法は、映画公開を受けてさらに広がりを見せることになる。

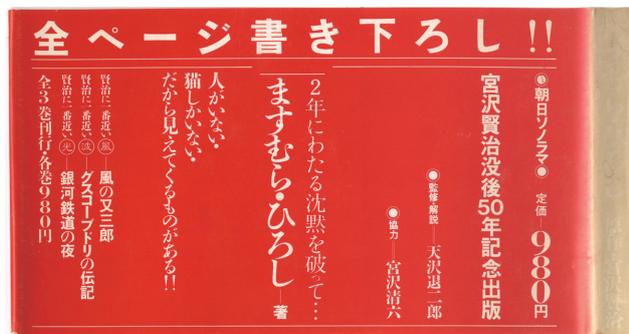
対象作品の筆頭製作に名を連ねるのは朝日新聞社であり、その関連出版社である朝日ソノラマ(2007年廃業)が全面的にタイアップしたのも本作の特徴だった。いくつかの関連書籍が出版され、それら拡散する書籍イメージをますむらの世界観でつなぎ止めたのは、やはり羽良多平吉であった。

まず、ますむら版宮沢賢治シリーズは、劇場公開にあわせて新刊が加わると同時に、【図10-3】のようにキャラクターを挿入したタイアップ用の帯に差し替えられ、さらにA5判に縮小再編集した並製本版『銀河鉄道の夜』(1985年6月、朝日ソノラマ)が出版された。

この並製本版は、カバー背と裏表紙にアニメーションの宣材写真が使用され、メディアミックスを強く意識し



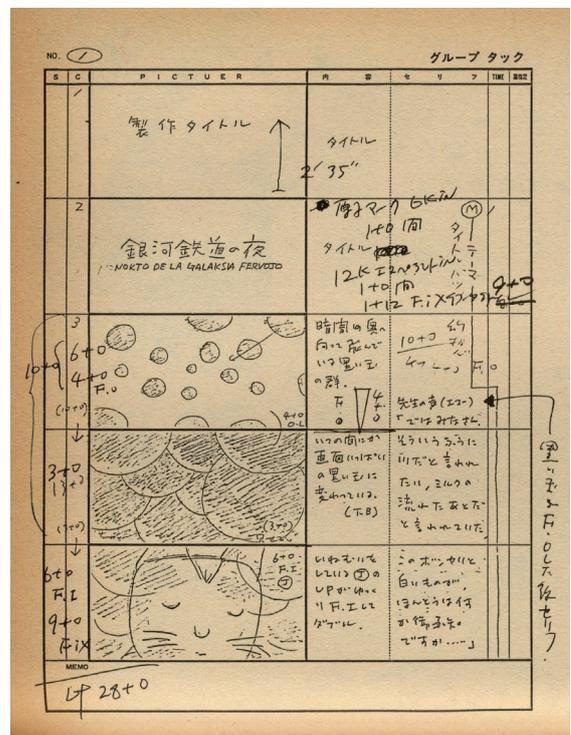
【図10-1】ますむら版宮沢賢治シリーズ（朝日ソノラマ刊、上製本、263×188ミリ）
 (左段)『銀河鉄道の夜』(1983年)、(中段上から)『風の又三郎』(1983年)、『グスコープドリの伝記』
 (1983年)、『雪渡り+十力の金剛石』(1984年)、『猫の事務所+どんぐりと山猫』(1985年)、『銀
 河鉄道の夜(初期形)ブルカニロ博士篇』(1985年)、(右段)1983年発行三部作の本体背表紙



【図10-2】『銀河鉄道の夜』(1983年)初版帯



【図10-3】劇場用アニメーション・タイアップ用帯



【図11】『銀河鉄道の夜』絵コンテ（「アニメーション『宮沢賢治 銀河鉄道の夜』設定資料集」、朝日ソノラマ、1985年

た編集だった。当時、朝日ソノラマが発行していた月刊漫画誌『DUO (デュオ)』のセレクションという位置づけではあったが、羽良多が手掛けたそのカバーには視覚表現の文法が明確に踏襲されている。それは例えば、表紙に走る極細の罫線、表紙下方には長体処理が施された欧文アルファベット、そして背表紙の極端な詰め組処理などに認められる。なかでも題字デザインには注目しておく必要がある。上製本版の題字は後の映画タイトルとは書体が異なっていたが、並製本版に用いられた「秀英明朝+築地体36ポイント活字」は映画本編の書体と同一である。さらに題字の両端にはタイトル画面やエンドクレジットに出現した写植地紋（絵コンテに原子マークと表記されたもの）が確認できる。【図12】

では、ますむら作品を離れた映画関連の書籍デザインはどのように展開したのか。

対象作品『銀河鉄道の夜』の脚本は、文学座や演劇集団「円」の劇作家として知られる別役実（1937-）が執筆して当時話題となった。『銀河鉄道の夜 演出台本&絵コンテ集』（1985年6月、朝日ソノラマ）は、別役の脚本に絵コンテを挿入した書籍である。【図13-1】 そのカバーにはアニメーションの宣材写真を使用、ますむらの作画は使われていない。本来なら、その段階でますむら作品と映画関連本は切り離されてしまうものだが、羽良多が担当したカバーデザインでは、映画と同一書体による書籍題字、罫線による空間分割や拗音小字などの文法

が世界観を繋ぎ止めることに成功している。

そうした傾向は『アニメーション「宮沢賢治 銀河鉄道の夜」設定資料集』（1985年8月、朝日ソノラマ）にも顕著に認められる。映画公開からおよそ一ヶ月後に刊行された本書は、絵コンテや原画がまとめられた300頁におよぶ資料集である。このカバーデザインを羽良多が、本文レイアウトを羽良多の事務所WXYが担当した。書籍題字の周辺は秀英明朝や築地体をはじめ、映画本編に使用された欧文書体で構成されている。同様に記号類の多用や罫線、拗音小字、極端な詰め組にも注目しておきたい。【13-2】

二分冊で刊行された『アニメ・コミックス「宮沢賢治 銀河鉄道の夜①②」』（1985年8月、朝日ソノラマ）は、劇場用フィルムから編集再構成した二次複製による漫画作品である。この書籍カバーは杉井ギサブローのイメージイラストが主要なビジュアルとなっていて、そこへ件の組版技法が表示される。特に罫線による空間分割が顕著なデザインとなっており、それが単に強調のために用いられたものではなく、視覚表現上の構成要素として使用されていることが確認できよう。【13-3】

以上のような状況から、出版社・朝日ソノラマが視覚的統一性に基いたメディアミックス（異なるメディアを動員して消費者の購買意欲を相乗的に刺激する広告手法）を企図していたのは明らかである。

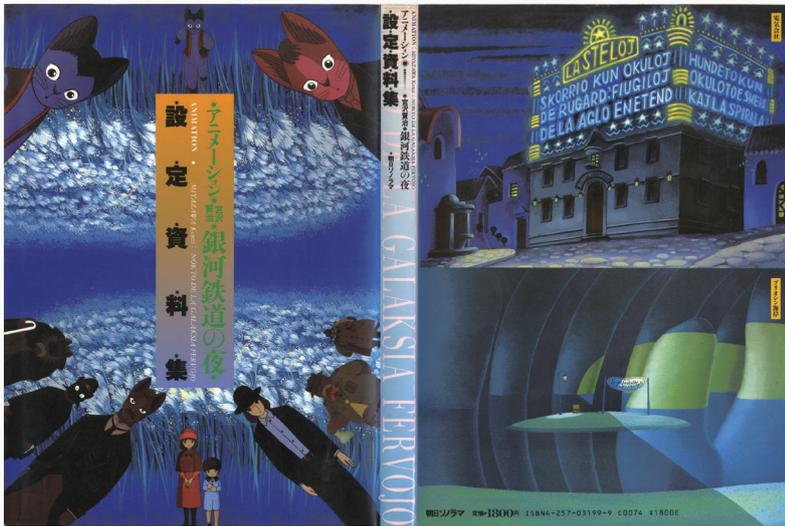
一般的に、メディアミックスは反復提示のための視覚



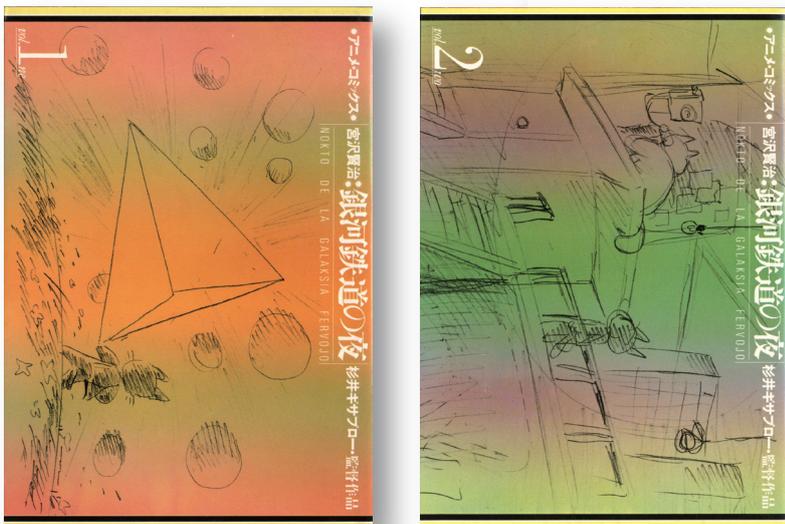
【図12】並製本版『銀河鉄道の夜』（1985年、朝日ソノラマ）カバー



【図13-1】別役実・杉井ギサブロー『銀河鉄道の夜 演出台本&絵コンテ集』
(1985年、朝日ソノラマ) カバー



【図13-2】『アニメーション「宮沢賢治 銀河鉄道の夜」設定資料集』
(1985年、朝日ソノラマ) カバー



【図13-3】『アニメ・コミックス「宮沢賢治 銀河鉄道の夜①②」』
(1985年、朝日ソノラマ) 表紙カバー

記号（たとえばマークやロゴタイプ）を規定し、それを各メディアの担当デザイナーに素材として提供するものがセオリーである。ところが対象作品『銀河鉄道の夜』はそうした方法を取っていない。反復提示しているように見える関連書籍のタイトルロゴも、実は厳密に観察すると判型によって細かな字間調整が加えられており、制作の都度、改めて写植印字しているようである。ここで実践された視覚的統一性の手法は、すべての媒体を一人のデザイナーが担当することで「視覚表現の文法そのもの」を反復提示していると理解できるのである。

5 作品世界を構築するタイポグラフィ

ここまでの知見をもとに、対象作品『銀河鉄道の夜』のタイポグラフィにおけるコンセプトについて、ひとまずまとめておきたい。

劇場用アニメーションのタイトルデザインに羽良多平吉を採用したのは、既存の漫画本との連携を目的としたものであったろう。それは、漫画本の購買層を映画作品の観客として取り込むというよりは、むしろ、ますむら作品が構築した世界観を映像化しようとする制作上の意図と考えたほうが、メディアの規模からしても妥当である。一方、映画関連書籍のデザインを羽良多に依頼したのは、当然ながら劇場用アニメーションとの連携を目的としたもので、それは相乗的な購買を企図する朝日ソノラマの出版戦略であったに違いない。

こうしたデザイナーの起用をめぐる経緯について、ますむらは次のように述懐している。

映画で平吉さんを使おうとしたのは、ソノラマの賢治シリーズの装丁を彼がやっていたことから始まっています。映画製作の過程で製作会社グループ・タックが本編での平吉氏の起用を決めたのだと、思います。（出版物に関しては）誰がやったかはわかりません。ただ、映画関係のソノラマからの出版物は、すべて彼の装丁になっています。（取材に対する回答）

印刷媒体を主な活動の場とするグラフィックデザイナーの起用は、アニメーションの分野でも異例の抜擢であったはずで、その意味において監督・杉井ギサブローの、もしくは制作会社グループ・タックの采配は革新的だったといえるだろう。

このような映画制作の現場や出版社の販売戦略など、多方からの思惑が交錯する場面で、当の羽良多平吉は実に飄々と、一貫した制作姿勢を崩していない。

羽良多は書物に関わる自らの仕事を、「いれもの」とあると同時に「すがた」を意味する「容」の字を用いて「書容設計」と呼ぶ。彼の関わる書籍の多くは、カバーから本体表紙、扉から目次、そして奥付に至るまで、対象の世界観を包み込むようにデザインされている。それは対象作品『銀河鉄道の夜』において、オープニングからタイトル表示、各章題、そしてエンドクレジットまで、まるでエーテルの漏れ出る隙すら与えない、徹底した作

品世界の構築に通底している。

つまり、漫画本からアニメーション、さらに映画関連書籍の結節点であった羽良多平吉は、文字が内包する視覚的意味の伝達機能によって、それぞれの媒体を一つの作品世界に収斂させることを目的としていたのではなかったか。彼の作家性の基礎ともいえる金属活字や活版印刷への深い造詣、さらに1970年代のジャパン・タイポグラフィの咀嚼に裏付けられた組版のレトリックが、それぞれの媒体をゆるやかに同一の世界観で繋ぎ止めるのである。

V まとめにかえて……作品世界の決壊と希望

対象作品『銀河鉄道の夜』のタイポグラフィは、さまざまなメディアに拡散する作品世界を、同一の世界観で包み込む視覚記号だった。——このように結論づけるには、一つ乗り越えなければならない障壁がある。それは作品の顔ともいえるべき、公式ポスターの問題である。

デザイナー羽良多平吉は、公式ポスターに関与していない。対象作品の公式ポスターは写実的な陰影が施されたイラストレーションに、映画本編とは異なるタイトルロゴが重ねられている。【図14-1】にみるタイトルの字形はレタリングによる手描き文字。羽良多が徹底したタイポグラフィのスタイルとは明らかに文脈が違う。また、上映館で販売された公式パンフレット【14-2】にもこのレタリングが使用されており、宣伝媒体のタイトルデザインに関して言えば、映画本編とは完全に切り離されている。なぜ、こうしたことが起きたのか。

映像に関する決定権は通常、当該作品のプロデューサーが有し、宣伝業務に関しては、配給会社が責任を負うことが多い。¹³⁾ 配給会社は上映館（興行会社や個別の映画館）に対して営業活動を行うので、宣伝媒体を自社の制作部や取引のある制作会社に依頼し、映画本編とは切り離して制作する。このような慣習から、映画本編、ポスター等宣伝媒体、関連書籍などに同一のデザインを施すには想像以上の調整を要するのである。アニメーションの分野では、2000年代初頭あたりから漫画、映像、ゲームへと広がるコンテンツの概念が定着しはじめ、こうした状況を克服しつつあるといえるが、対象作品『銀河鉄道の夜』の革新的な気運は、当時の邦画界の慣習を打ち破るには未だ至らなかったといえよう。

しかし、調査の過程で羽良多平吉が対象作品のためのポスターを制作していた事実を確認した。

それは月刊漫画誌『DUO（デュオ）』（1985年3月号、朝日ソノラマ）の巻頭特集に「イメージポスター・デザイン…羽良多平吉」のキャプション付きで掲載されていた。これと同じビジュアルが『アニメーション「宮沢賢治 銀河鉄道の夜」設定資料集』（1985年、朝日ソノラマ）の中にも認められる。こちらには「宣伝用ポスター」とキャプションが打たれており、おそらく、ごく限られた媒体にのみ掲載された未公開ポスターである可能性が高い。【図15】



【図14-1】『銀河鉄道の夜』公式ポスター（1985年、日本 Herald）



【図14-2】『銀河鉄道の夜』公式パンフレット（1985年、東宝）



【図15】羽良多平吉デザインのイメージポスターが掲載された雑誌の見開き（月刊漫画雑誌『DUO（デュオ）』1985年3月号、朝日ソノラマ）

その横長判型の羽良多版ポスターは、新たに描き起こしたと覚しきジョバンニ、そして鉱物の写真がメインビジュアルとして提示される。そこへ「秀英明朝+築地体36ポイント活字」の混植組版、複数の欧文書体、精緻で極端な詰め組、従属欧文の排除、拗促音小字、記号類等の「視覚表現の文法」が展開する。さらに、このポスターが掲載されたページレイアウトについても、見出し周囲の技巧的な写植指定から、羽良多もしくは制作事務所WXYによる設計だと推定される。

以上の資料から、羽良多平吉が主体性を持ってますむら版『銀河鉄道の夜』の作品世界をまとめ上げようとしていたと結論づけてよいだろう。

最後に、監督・杉井ギサブローの次の言葉を引用しておきたい。

映画が文芸や絵画などと決定的に違うのは、スタッフのそれぞれが自分の美学と技術を集結させてつくる芸術という点だ。大勢の人間が加わるたびに、映画が大きくなっていく。その大きさが観客に伝わることになる。そこが映画芸術の一番価値があるところだろうと思っている。¹⁴⁾

その言葉通り、羽良多平吉は独自の美学と技術によって映画作品に深い背景と広がりを与えたのである。

【謝辞】

本稿執筆にあたり、快く取材の協力を頂いた漫画家ますむら・ひろし氏、資料を提供頂いた平湯あつし氏の両名に感謝の意を表します。

【付記】

本研究は平成23年度および平成24年度科学研究費補助金・挑戦的萌芽研究（研究課題番号23652038）の助成を受けた。

【註】

- 1) 小谷充「映像におけるタイポグラフィの構造分析—市川崑の明朝体表現—」、『島根大学教育学部紀要』第38号（人文・社会科学編），島根大学教育学部，2004, pp.34-49
- 2) 小谷充「架空企業体のVI計画—映像におけるタイポグラフィの構造分析II—」、『島根大学教育学部紀要』第39号（人文・社会科学編），島根大学教育学部，2006, pp.55-67
- 3) 同年公開の作品、伊丹十三監督『タンポポ』（1985）において、グラフィックデザイナーや料理スタイリスト（今でいうフードコーディネーター）を起用して“異例”と報じられたことから、少なくとも1980年代半ばには依然として閉鎖的な状況が続いていたとみられる。
- 4) 府川充男／小池和夫／小宮山博史／日下潤一／前田年昭／大熊肇『組版／タイポグラフィの回廊』白順社，2007, p74
- 5) 石川九楊／三木健／府川充男／鈴木一誌『デザインのこぼれ』左右社，2007, p96
- 6) 小宮山博史／府川充男／小池和夫『真性活字中毒者読本』柏書房，2001, p146
- 7) ステッピングモーターで駆動する手動写植機では「エム（em）詰め」の機能を用いるので、ここでも「em（大文字Mや漢字全角の横幅を基準にした相対的な大きさ）」の単位で表記した。
- 8) 羽良多平吉が1980年代に手掛けた出版物には「オギー写植」または「OGY写植」のクレジットが頻出する。
- 9) 府川充男／小池和夫／小宮山博史／日下潤一／前田年昭／大熊肇，前掲著，p74
- 10) 従属欧文とは、和文書体に付属するアルファベットや数字。欧文本来の美しさより、和文に混植したときの均質性を重視して設計される。
- 11) 杉井ギサブロー『アニメと生命と放浪と「アトム」「タッチ」「銀河鉄道の夜」を流れる表現の系譜』ワニブックス，2012, p195
- 12) 杉井ギサブロー，前掲著，2012, p197
- 13) 映画作品を完成させる業務が「映画製作」、映画の上映や接客の業務が「映画興行」、その両部門を結ぶのが「映画配給」となる。
- 14) 杉井ギサブロー，前掲著，2012, p198