# ポピュラー・カルチャーは誰のものか

### 文化を所有する

# 伝説は誰のものか――序にかえて

う状況に抗したのである。例えば、伝説研究がそうである。書字システムが創造性や文化をコントロールしつつ、寡占支配するといいて、〈口承〉が本来持っている集合的なメカニズムを発見することで、カルな議論であった。柳田は、文字が抜きんでて優位を占めた近代にお柳田国男の口承文芸論は、文化の創造と所有をめぐる、極めてポリティ

ると一頃の固有信仰や一国民俗学に対するような批判を呼びかねない。 場合が多い。理由は「同胞国民の精神生活が一様で、 九四二 一八七〕。神話から脱却して成長した伝説は、いかに珍しい話で それだけは必ず記憶し、信じて行おうとするのが伝説である「柳田 の根源」〔柳田 前 うど伝説の成育に適した共通の心理をもっていた」からである〔柳田 も探せば遠く離れた十箇所、二十箇所にそれぞれ独立して分布している きたものだが、 伝説は歌物語、 一九〇〕。伝説を研究する際に柳田がしばしば神話、すなわち「一つ 語り方や事柄の興味よりも、 九四〇 民間説話=昔話とともに、もともと神話から分裂して 七〇〕へ遡及する態度をとるのは、ややもす 叙述の真実に利害を感じ、 かつ久しい間ちょ

> ところが、それは第一に伝説を史実と捉えることを危惧したためである。 日本の伝説は、書かれたものすなわち歴史の知識の影響で、もともと 野工という事態が生まれる。柳田の伝説研究は、合理化の弊害を指摘し、 国十数所に「割拠没交渉」〔柳田 一九四二 一八五、一九四〇 六八〕 国十数所に「割拠没交渉」〔柳田 一九四二 一八五、一九四〇 六八〕 国十数所に「割拠没交渉」〔柳田 一九四二 一八五、一九四〇 六八〕 古るという事態が生まれる。柳田の伝説研究は、合理化の弊害を指摘し、 するという事態が生まれる。柳田の伝説研究は、合理化の弊害を指摘し、 さる認識からは至極当然の結果であった。

姜

竣

全てを贋作とせざるを得なくなってしまうという切実な理由からだった。て、歴史知識の普及または民衆化が進むにつれ、一つを正しいもの、他の柳田が伝説の歴史化を危惧したのは、おいおい新しい教育が行き渡っ

「柳田 一九四○ 六八〕「柳田 一九四○ 六八〕「柳田 一九四○ 六八〕「柳田 一九四○ 六八〕「同種の伝説を抱えている二つの土地は、排撃し合いまた諍わなけ「同種の伝説を抱えている二つの土地は、排撃し合いまた諍わなけ「同種の伝説を抱えている二つの土地は、排撃し合いまた諍わなけ

(1)

されたが、 ならず伝承、 るしい動きを見せるのであった。とりわけ、 九三五 墓要覧』の刊行と「皇室陵墓令施行規則」 説参考地の調査を経て、同三〇年代~大正時代における『陵墓一覧』『陵 の陵墓全国調査をはじめ、 墓は被葬者が決められていった。近代になると、 にかけて、 こう意気込む背景は、おそらく当時の陵墓問題であったと思われ 年の臨時陵墓調査委員会の発足に至るまで、 国学が隆盛を誇った江戸時代中期から尊皇思想が台頭した幕末 被葬者を特定する資料または墳墓の種別を特定する資料のな 諸陵探索の集大成である修陵が行われ、 墳丘の規模、 同一〇~二〇年代の御陵墓伝説地 副葬品などによって皇室関係者の墳墓と認定 の制定、さらに、 陵墓参考地とは、 明治四(一八七一) 天皇や皇族などの陵 陵墓問題はめまぐ 昭和一〇 記録のみ 御陵墓伝 る 年

その 国の全史しか説こうとせぬ学者までが、 る。 けはないから、 かと思う。」 はないのである。 現象はなく、 称聖跡の競立、 なければならぬのである。 遺跡などは、 「最近に東西数十箇所の郷土に、 これが何物かに対する大切な史料でないはずはないのだが、一 原由を前代にもっている、 〔柳田  $\widehat{\vdots}$ これを相持して譲らぬ土地人の感情のごときも、 すなわち同種伝説の併存ということほど、 つまり国民の全部はどこかでそうした否認をぜひし 実際またそのように数多く、 比較によらなければこの史料の本質が判らぬため 九四四 私などの見るところでは、この多数の自 いまだ討究せられざる社会事実であ 同時に出現している長慶天皇の御 三四 いまだにこれを利用した跡 御所や御陵があるわ 興味深

兀

だが、ここで、

口承と書承における表現と思考の本質的な違いや、

さ

理化= ち神話であり、 これからの議論の主眼はそこにはない。 説を進んで『古事記』などの神話に結びつけるといったありかたは、 である。 ストロー 国共通の型」〔柳田 比較もせずお国自慢に陥りがちな郷土誌を批判したのだった。しかし、 してみると、 歴史化の弊害そのものであり、 にもかかわらず、 スの構造と同様、 その神話への遡及は、 柳田にとって、 一九四〇 当時の県史・郡誌の類が、 鳥の眼で伝説を比較するための方法だった 伝説のヴァリエーション化と同時に「全 六二 だからこそ、 いわばプロップの形態やレヴィ を担保するための概念が、 柳 田は他所とろくに 例えば、 地元の すな

## フォークソングの囲い込み

プロ 長編小説が生まれる産屋であり、ロマーン において、 長篇小説こそが、 くからだ「マクロード う文脈で理解することができる。 変化し、そこで、 と創造にかかわる社会技術が、 はならない、完全にオリジナルでなければならないという考え方に基づ の不安」、つまり、新たに作られた作品はそれ以前の作品に影響されて 柳田が近代のはじめに行った伝説をめぐる議論は、 .のである 「ベンヤミン セスを終結させた張本人であり、それを書くとは、 他と通約不可能なものを極限にまで推し進めることに他なら 物語または物語ること(das Erzählen) 人間の「知識の集団的性質」が根本的に変容したとい 二〇〇五 一九九六 口承による記憶から書承による記録 というのも、 孤独のうちにある個人のものである。 三八、 二九二~二九三〕 六一〕。その不安は、 印刷文化の隆盛は 文化の所 人間 の長い歴史的 の生の 有 近代の 保存 ~と

音楽出版社に渡り、 の貢献を経て次第に作られていったものである。 くのフォークソング同様、単 九三年には、 作権登録したヒル姉妹が、はじめ をされていた。一九三五年にこの曲のメロディと誕生日版の歌詞とを著 まり整備されていない一九世紀のアメリカにおいては、それに近い扱い ガールスカウトたちがキャンプで歌うことも許されないという事実をご 現にライセンスの契約なしに、例えば、歌う電報に使うことはもとより、 原曲が定かではなく、 の問題意識をより明確にし、 俗音楽が、 ミュージックやブルースのような、もともと生活に埋め込まれていた民 寡占支配やメディアの技術化が、 覚にもたらした変容に関する議論を繰り返すつもりはない ンに入るのは二〇三〇年である〔マクロード 二〇〇五 二二~二六〕 存じだろうか。この曲は、いわゆる民謡ではないが、未だ著作権法があ 有に囲い込まれていったかということに関する研究を紹介しつつ、本稿 えたかという問題にある(こ)。そこで、 二 二八七~二九七〕。あくまで本稿の主眼は、そうした書字システムの らには電気または電子メディアへと進む技術化が、 「グット・モーニング・トゥー・オール」という曲として発表した一八 さらに、 誕生日会の定番「ハッピー・バースディ・トゥー・ユー」は、じつは アフリカ系アメリカ人の民族音楽に端を発するブルースは、 商業音楽の一ジャンルとなっていく過程で、 それと類似したメロディの曲が多数存在していたのだ。多 さらなる強化を経て、ようやくパブリック・ドメイ にもかかわらず、その著作権者の監視のもとで、 以下の議論の見取り図を描いておきたい。 <u>ー</u>の 文化の利用や所有のあり方をいかに変 「作者」などおらず、多くの無名の人々 「幼稚園のための歌物語」という本に 例えば、 アメリカのフォーク・ 著作権はその後、 われわれの身体と感 いかに私的な所 姜 100 ある

> ておくが、ここでの議論は、「あらゆるものが共有されていた前工業社会 した。もともとブルースが〈口承〉に属するジャンルであることは、そ ジャンルの伝統的な制作法とそれにまつわる意識に重大な変化をもたら というユートピアへの回帰」を求めているわけでは、 少なくなった。ブルースでの伝統は遠くなったのである。 入せねばならず、かくして二○世紀半ば頃からは、 を防ぐため、著作権法に埋め込まれた西欧的な「作者」という概念を導 く別の力学が働く。ブルース音楽家たちは、白人たちに曲を奪われるの ベルや弁護士を味方につけた白人の英国のグループのそれには、 借用は、文化的なコモンズから素材を得ているが、しかし、 著作権登録までしているのだ。 ば、イギリスの人気グループのレッド・ツェッペリンも最初の二 している詞と曲を、 の音楽家が即興と作曲とをほとんど区別せず、共同体の中でみなが共有 白人のミュージシャンたちがそれを借用して著作権登録をしたことが、 ルバムで既存のブルース曲の一部を微妙に変えるだけで借用し、しかも、 かだ。白人たちも、模倣や盗用といった方法でブルースを借用し、 ド 同前 兀 一~四四]。 自由に引き出していいと思っていることからも明ら アフリカ系アメリカ人たちが互いに行う 祖先の音楽の借用 決してない しかし、 強力なレー まった 一枚のア [マク 例え 断

らないということを意味する。 とである。ということは、 のことである。 らなる創造へのインセンティブを与えるために設けられた排他的な権利 表現物をコピーする権利のことで、 著作権とは、 大事なことは、 英語のコピーライトという語が指し示すように、 技術の変化に応じて法律も変わらなければな 著作権は、 例えば、 つまり、 一九世紀のアメリカにおいて、 特定の技術に依存しているこ ある表現物の著作者に、 自ら さ  $\mathcal{O}$ 

くの人が同じ曲を作成する機会を保証した。 回許可すると、 らしい。そこで、 ディングでできた作品にまで作曲者の権利は及ばないというものだった 世紀初めのある訴訟におけるアメリカ最高裁の判断は、 その後生まれたレコードによる機械への録音は、 ち一枚刷りの楽譜や公演に関する排他的な権利を与えていた。ところが し合わせた法律の調整ないしバランシングである〔レッシグ なければ、 著作権に関する法律は、 三~一四 公衆の面前でのパフォーマンスでもない。 法律で決められた固定料金を払う限りにおいて、他の多 新たに改訂された法は、 作曲家を保護し、 作曲者はレコーディングを一 シート・ミュージックすなわ それが、 楽譜の紙のコピーでも 新しい技術に照ら したがって、二〇 法的にはレコー 

身の調査研究に基づい 新なアプローチから方法的な示唆を得た。 リカにおける大衆的な音楽ジャンルと知的財産権に関する文化研究の斬 をめぐる言い争いについて考察したい。 ら貸本マンガに至る歴史を取り上げ、 ルな議論に捉えなおしつつ、 以上の章では、 柳田国男の伝説研究を文化の所有をめぐるポリティカ て、 昭和初年~四〇年代における、 本稿の問題意識を提示した。そして、アメ あ る有名な物語の原型または贋作 いよいよ次章からは、 街頭紙芝居か 筆者自

#### 「鬼太郎」 の作者は誰

#### 「鬼太郎 物語の誕生と成長

の盛衰とマンガ週刊誌の相次ぐ創刊、 昭和二〇~三〇年代は、 街頭紙芝居の流行と衰退、 テレビの登場と普及などに見られ 赤本や貸本マンガ

> ラクターである(加太こうじ『紙芝居昭和史』)というような問題をいう。 そして、この二つの事柄に触れることは水木しげると鬼太郎研究のタ 語の「原型」や「贋作」 描かれていたという事実を知る人は、なおさら少ない Ŕ で流行っていたことはあまり知られていない(同初年~二〇年代)。 もなうものだったが 親しまれている「鬼太郎」 た時代であった。 ブーとされ (三)、 水木の「ゲゲゲの鬼太郎」自体その「原型」は街頭紙芝居に実在したキャ 話で(昭和三〇年代)、その改題はマンガ週刊誌に連載中のテレビ化にと 展開していたことに関するものである。「ゲゲゲの鬼太郎」が以前 るように、子どもの物語をめぐるメディアの環境が大きなうねりを打 ン』一五号)。すなわちそれは、一部のマンガマニアが水木の作品以外を (の) 鬼太郎」として貸本マンガにも登場していたことはわりと有名な 「贋作」と看做して酷評する(『水木しげる大特集』かごめしゃ)一方で、 ところで、そのような複雑な事情を背景に、現在、「鬼太郎」とその物 水木の仕事の他にも この章の話は、 (同四二年)、 の問題が話題を呼んでいる(『クイック・ジャパ 「鬼太郎」を主人公に十数冊もの貸本マンガが の物語が、 現在、水木しげるのマンガやアニメで しかし、その物語がすでに街頭紙芝居 それ以前のメディアにおいて広く (同三五年頃) しか

方 は一方を神話化するあまりに、 前提にしなければ、 つも表現媒体を移し変えながら (メディア史)、複雑に展開していくあり ようなことが往々にしてあるからだ。ここでは、 しかし、そうした問題は街頭紙芝居や貸本マンガの時代相をきちんと (作者性) について考えるが、そこで、 にわかに答えられる代物ではない。 原型なり贋作を遡及的に捏造するという ある種の対象を歴史化するこ 「鬼太郎」 無意識にあるい 一の物語がいく

今のところ決着はついていない。

れも留意したい。とと、今の目から洗練した認識を持ち込むこととの緊張関係にはくれぐとと、今の目から洗練した認識を持ち込むこととの緊張関係にはくれぐ

「鬼太郎」の物語が初めて紙芝居に登場したのは、昭和初年頃のことを呼び物にした一連の活劇であった。
 「鬼太郎」の物語が初めて紙芝居に登場したのは、昭和和年頃のことを呼び物にした一連の活劇であった。

一方で、血湧き肉踊る痛快さとは逆の、陰惨で不気味な「ハカバキター方で、血湧き肉踊る痛快さとは逆の、陰惨で不気味な「ハカバキター」という紙芝居が人気を集めていた。制作者の回想によると、話のない、 墓場の下で畸形に生まれたその子は母の屍肉を食べながら生きになり、 墓場の下で畸形に生まれたその子は母の屍肉を食べながら生き起、伝説や世間話に古くから登場する、土中出誕譚として知られるモチー起、伝説や世間話に古くから登場する、土中出誕譚として知られるモチーフに似ている。

の概念、天刑病の概念、度を過ぎたる継子いじめの如きもの)」の制作とまたこれを首題とするもの)」、「徒に童心を蝕むもの(肺病は不治なりとぎた血の使用)」、「猟奇に過ぐるもの(蛇猫を食う如き、畸形児を生み、(一九三五)年の通告と同一三(一九三八)年の取り締まりにおいて、度を過ぎたれを首題とするもの(人肉を食い、人血を吸うが如きもの、度を過ぎたるれを首題とするもの)」、「徒に童心を蝕むもの(肺病は不治なりとまたこれを首題とするもの)」、「徒に童心を蝕むもの(肺病は不治なりと)が行った取り締まりの様子からある程度推測できる。警視庁は昭和一○が行った取り締まりの概念、天刑病の概念、度を過ぎたる継子いじめの如きもの)」の制作とまたこれを首という。

上演を禁じるのであった。

作画したと回想している を主人公に『蛇人』『空手鬼太郎』『ガロア』『幽霊の手』という紙芝居を は産女の民話によく似た物語だったという。それから水木は、 質が似ている紙芝居の作画を勧められたらしく、それが飴屋の幽霊また きでもある加太こうじに、 紙芝居の絵描きをしていた水木しげるは、 に流布することになる。ちょうど昭和二五(一九五〇)年頃から神戸で タロー」の制作者は、 が街頭紙芝居にまでおよんだ 「鬼太郎」物語はいくつもの異伝を生み出しながら、 戦後になると、東京を中心にGHQの占領期メディア統制による検閲 検閲が比較的ゆるい大阪へ進出をはかり、そこで 戦前東京で大変人気があり、 (昭和二〇~二四年)。すると、「ハカバキ 東京から来た制作者で、 関西地方の紙芝居 しかも水木と画 「鬼太郎

果たしたのだった。 経てマンガ週刊誌へと移行し、 ジン』に「墓場の鬼太郎」の短編を発表し、週刊誌へのデビューを果た に「テレビくん」が掲載されるのをきっかけに、 水木は、昭和四〇(一九六五)年八月、 を主人公に一連の貸本マンガを描き出すのは、その数年後のことである。 ンガを描くのはこれが初めてだった。最初の頃は戦記物が主で、「鬼太郎 るほどブームとなった時代に、水木しげるは貸本マンガ家となった。 した。まさに、 『少年マガジン』といったマンガ週刊誌が定着しつつあった時代である。 「鬼太郎」物語は、 ところで、 昭和三二 (一九五七) 年、 昭和三四 そのような時代のなかで、 (一九五九) 同四二(一九六七)年にはテレビ化まで 年に創刊された『少年サンデー』 講談社の『別冊少年マガジン』 貸本店が全国で約三万軒を数え 紙芝居から貸本マンガを 同月の 『週刊少年マガ

作」であることを表明したに他ならない。 暗いので人気が出ず、そこで、三歳になる兄の子どものしぐさをモデル 芝居のことを知らされた事実を認めつつも、 の科学」に加わり、 に起こった。 自伝で応酬した。それは、加太に対して、「鬼太郎」の誕生が自らの たのだった。 は、「鬼太郎」の成長に対して、 しかも笑いと活劇の要素も交えてみると、 「鬼太郎」 紙芝居の歴史と自らのかかわりを記した書物でしきりに取り上げ ところが、 街頭紙芝居を廃業した後、 の原型、 大衆芸能や文芸史の批評を手掛けていた加太こうじ あるいは、 水木は、 その 加太から「ハカバキタロー」という紙 作者性をめぐる最初の対立は、 「原型」が戦前の紙芝居にあったこ 鶴見俊輔に見いだされて 聞いた限りでは話が古くて ますます人気が出た、 その頃 「思想 لح 創

す

ろん、 れば、 聞き書きによれば、 使用されるため、 作」を問題にしている今ここで、 したがって、「鬼太郎」のキャラクターや話の筋の か、ほとんどの制作者は廃業すると同時にテクストを廃棄してしまった。 から半ばにかけて、 くるまで六年を要したこともあったという。 街頭紙芝居のテクストは、 そのこと自体さして意味がない 水木が作画したテクストもその残存と発掘はあまり期待できなけ 消耗が激しく流失も多い。 貸し出した紙芝居が各地を回って再び手元に返って 全国的な規模で街頭紙芝居業が衰退の一途を辿るな 原画のまま次々各地へ貸し出され、 昭和初年の さらに、 筆者がある制作者に行った 「ハカバキタロー」はもち 「原型」あるいは 昭和三〇年代初め 長い 創 間

## 街頭紙芝居の制作技法

すなわち、 仮にそれらのテクストが発見されたとしても、 物語または

> 作画 は誰一人として、 き問題ではないということだ。 、ることはできなかった (三)。 ように扱ったり、 この特定箇所を切り取ってきては、 紙芝居のテクストをあたかも一幅の絵画や一 連の物語をはじめから終わりまで一気に眺めたり 理由は、 当時の制作者、 互いの異同や影響関係を云々すべ 街頭紙芝居の制作過程にある。 作画者、 上演者、 冊の書物 視聴者

ます。 の終り、 しに、 その日その日の思いつきだけで、 る果たしてどうなるかという様な程度で原稿をもらうのであって、 入れたらいいだろう、これは汽車の線路に落して、 少年を崖から突き落として切りにしようじゃないかといってその 一僕が絵を描き始めた頃ですが業者や製作者の口伝によって、 どこまでも延ばして行く」(『紙芝居』復刊第六号)。 ですから話の発端があり展開なり解決があるということでな 翌る日は崖から突き落としたものを、 五十巻だろうが百巻だろうが続き どういう危機に陥 列車が走って来 或る

数の異伝を生みつつ流布する過程そのものを分析した方が有効なのであ れない。 を固定化し、 上演と視聴の結果も反映されてこよう。そこでは、 この た様子が窺える。 筋が制作者、 そうでなければ、 戦前戦後に街頭紙芝居の作画と制作をした人物の談話からは、 むしろ、 筋の 絵描き、 柳田が伝説研究で示唆したような、 一貫性や物語の全貌を問題にするような客観視は行 その日その日の思いつきには、 「原型」あるいは 上演者たちの間でその都度口頭で紡ぎ出され 「創作」を問題視できな テクストというも 当然ながら街頭での ある種の物語 話

筆者が約一〇年間 (一九九五~二〇〇五年) に調査した結果、 昭 和二 跳ねて骨肉をむさぼるなどの血 作した『悲劇 戸の神港画劇社という貸元が制 相とほぼ重なると同時に、 正美の「ハカバキタロー」 阪の三邑会という貸元が制作し 複数確認できる。その当時、 物の設定などを含むテクストが ら生まれた「畸形児」という人 忍で猟奇的な場面、死んだ母か うな因果・復讐譚の筋運び、 カバキタロー」の制作者の述懐 紙芝居のなかには、先述の「ハ から生まれたという設定も同じ するどい出っ歯が (図1)、伊藤 た『泣くな!奇太郎』(全三三巻 や警視庁の取締対象にあったよ ○年代に大阪と神戸で作られた 「奇形児」が登場し、 (全一三八巻、 巻十枚、 「奇太郎」は、異様に大きく (図2)。他方、同じ時期に神 死人から生まれたという 貸元個人蔵)の主人 コケカキイキイ 個人蔵) 狼の首を (図 3) の形 死人 残



図2:同前、第8巻



図1:『泣くな!奇太郎』第32巻、三邑会蔵

たとも似ないともしがたい。

「コケカキイキイ」という奇

バキタロー」や

「奇太郎」に似

出っ歯というその形相は「ハカきつく釣り上がった目、二本の

の滴るような場面はあるものの

(第五七巻)、疎らで峙った髪と

い。例えば、読者や視聴者の要望に答えて「コケカキイキイ」の紙芝居を捜しまわった新聞記 事とテレビ番組、また筆者が行った聞き書きなどにその一端がのぞかれる。そこで、当時、 先程の三邑会では、さっそくそのキャラクターを登場させて 『猫婆』(全二七巻、貸元個人蔵) (図4)という紙芝居を作ったというのだ。

しかし、ここで「コケカキイ



図4:『猫婆』第4巻、三邑会蔵



図3:『悲劇コケカキイキイ』第57巻、杉浦貞氏蔵

そのことを記憶する人は今も多

の紙芝居で大変流行ったらしく

名付けられたこのキャラクター怪な声とともに現れることから

昭和二〇~三〇年代の関西

得体の知れない鳴き声が鳥のイメージに結びついて視覚化されたのだと どの動物と合体させ (「蛇吉」)、 布するとは、 考えられる。 であるが、 キイ」は鶏冠に大きな一つ目、 (第四巻)。この紙芝居は、 本来、 そういうことなのだ。 すなわち、 音声言語による上演効果をねらったはずの、無気味で 街頭紙芝居においてある種のキャラクター 一本の長い出っ歯という形相に変わって 香港の見世物小屋に売り飛ばすという話 邪悪な医者が子どもたちをさらって蛇な -が流

のである。 物語と作画の結びつきが緩やかなためにプロットの一貫性が保たれに クターは変化と形象化をくり返すことになる。同じことの別の側面だが したがって、 筋の作り手が未分化なまま兼ねられていたという事実と無関係ではない のことは、 め文字で書いてテクスト化することは、 そもそも街頭紙芝居の制作過程には、 そこで、 物語の筋のみを作るという仕事が成り立ちにくく、絵描きと 作画(と物語との結びつき) 音声言語に媒介され、 まずといっていいほどない。 画面構成の典拠となる物語を予 それと連繋しながら、キャラ が定着または洗練化しにくい そ

われた孫を探しまわるという設定のわりには、 た無気味な老婆を描いた第一巻第一枚目だけである。その老婆自体さら み二七〇枚) トルが付されたあたりも似たような事情による。 居でいうところの怪奇ものや悲劇のほか、 入してきている。「延ばしていく」とはこういうことなのである。じつは 「コケカキイキイ」を呼び物にしたはずの紙芝居に、『猫婆』というタイ たとえば、『泣くな!奇太郎』や『悲劇 のなかに猫の描写がでてくるのは、 活劇や時代劇のプロットも参 コケカキイキイ』には、 全編を通してたった三場 黒い猫をたくさんつれ その全二七巻 (表紙込 紙芝

> 出していった結果生じる現象である。 るすべがないため、 めの工夫であったのかも知れない。それとて、 は他にも『猫三味線』『神変猫姫様』『猫大名』などのようにタイトルに 猫 筋はこびとの結びつきは、 (三枚) しか登場してこない。 のついた物語が多く、 視聴覚的にインパクトのある場面を挿入しつつ紡ぎ あるいははじめに観客を引き付けておくた 決して語られることがない。 つまり、 猫と老婆さらには老婆と全体 すじ運びを客観化してみ 街頭紙芝居に

 $\mathcal{O}$ 面

る教師は、 体の教育的な効果に着目し、 東京で「ハカバキタロー」が流行りだして間もなく、 紙芝居の制作方法を次のように批判した。 街頭から教室の中へ囲い込もうと企てたあ 紙芝居という媒

ナイアガラ、 果、 で、 れて来たのである」 筋の構成が紙芝居に取っても重要な要件であるのに、 終らないという有様である。 筋は徒らに冗漫となり、 同一児童が尋常一 題材で百巻、二百巻なのはざらにあり、 成層圏から海底というようにでたらめな筋の運びが生 〔松永 年の時から観初めて、三年生になってもまだ 一九四〇 他のあらゆる芸術と同様、 その冗漫を救うために、 中には八百巻にも及ん アルプスから 右のような結 無駄のない

を 判に召喚され、 一○○○〕。そこで、終戦直後には日本紙芝居協会の当時の会長が東京裁 なるものは、 なるほど、そういう彼が研究に研究を重ねて考案した 実演をまじえて証言したことがあった。 、戦間期には国内外で国策を伝える主な宣伝媒体となった〔姜 戦中教育紙芝居が軍国主義の鼓舞に利用されていた実態 「教育紙芝居

世界がある。 いうより、 の楽しみが生まれてくる。そこには、 行く過程で、 なのである。 である。そこで、 しかし、「冗漫」な筋こそ、 異伝の集積そのものを一つの物語と呼ぶほかない 話の筋とそれとのかかわりで絵は変化しつつ形象化するの いくつもの立場の思いが集合的に織りまぜられ、 話の筋を延ばしていくためのこつと、 紙芝居という表現の本質であり、 「原型」あるいは 続きで見ること 「創作」の対立と 〈口承〉 延ばされ 制作技法 の

## 現代「鬼太郎」〈伝説

二冊目が不評だったため『墓場鬼太郎』に題を替え、さらに三冊を出し て、「鬼太郎」の話を描くことになった。 書房だった。それから、 水木は『妖奇伝』という貸本マンガに再び 太郎』が存在するのである。経緯はこうだ。 の貸本マンガの中には、 ところで、 出版社は、 問題はそれだけに終わらなかった。じつは、 水木の他にも紙芝居出身の絵描きを多く抱えていた兎月 水木とは別の人物が描いた一六冊もの『墓場鬼 水木は、 原稿料の不払いが原因で出版社を変え 「鬼太郎」を登場させるが、 昭和三五 (一九六〇) 昭和三〇年代

貸本マンガを出した後、 太郎」 れからは、 絵描きをしていた人物だった。 場鬼太郎』は第一九巻まで出版された。竹内寛行は、 を描かせていたのである。さっそく水木は出版社に抗議したが、「墓場鬼 しかし、 が短編集の名称という理由で受け入れられず、 やめたはずの兎月書房は、竹内寛行という人物に四冊 紙芝居時代以来の旧知で、 彼は 「消えたマンガ家」となってしまった。そ しかし、 劇画や刺青を手掛けていた凡天太 『墓場鬼太郎』とその他に数冊の 結局、 水木同様紙芝居 竹内の 目以降

郎のアシスタント、晩年は映画の看板描きなどをしたらしい。

商品化と消費化が高度に進められた八〇年代の、 問題が起きたわけだが、今度は生産する側の事情というより、 七〕。こうして再び「鬼太郎」の真贋あるいはオリジナリティを云々する その独創性を再評価することがある〔宇田川 近年になって一部のマニアが、 が竹内のマンガを贋作として酷評する[平林 て惹起された問題である。 そこで、 水木のマンガが大きな成功を収めて以来、 竹内をマンガ史の暗黒部として発掘し、 一九九一 三五]。一方で、 一九九七 読者の質の変化によっ その熱烈なファン 一七〇~一七 マンガ

的な想像力を喚起させる、 た野卑な想像力などなどが、のぞきからくりや見世物小屋に通じる土俗 杖の爆発が原子雲を巻き起こし東京に地獄の血の池を出現させるとい で燻す場面にあらわれる都市フォークロア的光景、 九尾の狐が乗り移った老婆の正体を暴くためにトウガラシをドラムカン 町の具体的地名が呼び起こす郷愁的現実感、 後メジャーになっていった水木にはない「土着テイスト」があるらし (宇田川 竹内の再評価によれば、 同前 一七一〕。つまり、 という。 彼の書いた一連の『墓場鬼太郎』には、 話の全編を通じて登場する東京の下 地獄の幽霊婆の手下である 幽霊の落とした地獄 その

観客の事情と構造がよく似ている。つまり、八○年代の後半以降、日本されるというあたりは、八○年代後半以降のアニメーションにおける、ない。一方がメジャーとなって神話化され、他方はマニアの間で再発見ない。一方がメジャーとなって神話化され、他方はマニアの間で再発見らより、読者の側の事情であるということをはっきりしておかねばならしかし、竹内のマンガに郷愁的リアリティを求めようと、水木マンガしかし、竹内のマンガに郷愁的リアリティを求めようと、水木マンガ

いた 度に閉鎖的であるため、 方は作品から距離を置いた分析が不可能であり、 対立は、それまでに存在していた隣接諸ジャンル(文学、 へと強力に二極化する傾向にあった。そうしたメジャー ではあるものの一部マニア向けに過ぎないオリジナル・ビデオ・アニメ のアニメは一 との情報や想像力の交通路の忘却の上に成立している。そこで、 東 一九九六]。 方で子ども向けの低品質なテレビアニメへ、 ジャンル全体が閉塞してしまうという状況を招 他方は情報の回路が極 /オタクの二項 コミック、 他方で高品質 映

変えながら(メディア史)、 造と結びつくことも少なくない。 術が発達した後の、洗練された「テクスト意識」が含まれることが多い。 の注意を払わねばならない。 にする際、 さらに、 ことと、 語なりキャラクターの原型に遡及する場合、 である。われわれは、「鬼太郎」の物語がいくつも表現媒体を移 今の目から洗練された認識を持ち込むことの緊張関係に、 そうした逆しまな発想は、 テクストを発見し、 複雑に展開していくあり方(作者性) 切り取り、 柳田が指摘した伝説の 往々にしてなにものかの神話化や捏 語ること、つまり歴史化する そこにはメディアの技 「合理化 )を問題 細心 のよ

らに、 う作者性の変容へと考察をすすめ、 かにしつつ、 の背後に、 あり方が変化するきっかけを捉えておきたい。 こうして「鬼太郎」 紙芝居からマンガに移行する過程で生じる、 じつは八○年代における消費の二極分解があったことを明ら 文化の所有の問題について一定の見解を示した。ここでさ 物語の真贋あるいはオリジナリティをめぐる言説 マンガにおいて文化の利用や所有の 技術の変化にともな

それを知るには、 水木と竹内のどちらも紙芝居を経て貸本マンガに移

> 外部としながら、 どうしてもマンガをマンガ的な発想でしか捉えられないのである したり、 らない。 このように両ジャンルの連続性と非連続性を追求することは、 する過程で生じた水木の変容として捉えることができるからだ。しかも、 連続するが故のものだとすると、逆にそれは、 ガにならなかった原因が技術上の問題であり、 た原因を探ればいい〔姜 二〇〇四〕。なぜなら、 行しながら、水木はマンガ家になったにもかかわらず、竹内はなれなかっ 作品や作家を通してマンガの歴史を直線的かつ不可逆的に記述 あるいは、 マンガがマンガとして成立する基盤を探ることに他な 同時代のマンガを横断的に批評したりする方法は 紙芝居からマンガへ移行 しかもそれが紙芝居から 仮に竹内の作品がマ 紙芝居を

### マンガのルール

Ξ

#### マンガになった絵、 ならなかった絵

れは、 それは、竹内が描いた「鬼太郎」の姿が が混在する場合すら見られる (図5)。 それとまったく調和しない。 すごく写実的に描かれた他の登場人物の 太郎」を真似たに違いない竹内の描線は ことと関係する。 他の登場人物とおよそ不釣り合いである では、竹内の技術上の限界とは何か の たとえば コ マの中に同調しない異質な描線 つまり、多分水木の 劇画調に描かれてい 極端には

同



兎月書房 12 頁 図 5 竹内寛行 『墓場鬼太郎』 (現代マンガ図書館提供)

ある。
つきが高度に固定化した今の眼からすると、非常な違和感を覚えるのでつきが高度に固定化した今の眼からすると、非常な違和感を覚えるのでばシリアスで重厚な物語に決まっているというような、絵と物語の結び

7 実的 交互に撮る場合、 を越えてはならないという原則がある。 あるいは克服したか。 たキャラクターであった。 ともと水木が、 ・劇画界の中心的なマンガ家自らが主催する出版社で、 の配置にある。 水木はいかに写実的な描線といわばマンガらしいそれとの矛盾を避け 竹内のような一つのコマ内の二つの描線が引き起こす違和感はない な描線をとくに意識しつつ(図6)、描いたであろうものを見ても(図 内が写実的な線で描いた、 墓場で生まれた鬼太郎を人間界で育てる人物として描 カメラの位置は向かい たとえば、 そのコツは、 ならば、 映画には対話シーンで二人の人物を単 その名も 水木の描線はどうか。 描線を超えたコマの構図とコマどう あった カット・ 「水木」という登場人物は、 (とされる) 二人の目線 バックと呼ばれるこの ということは写 試しに、 当時 独 \$

なるほど なるほど ではさっそく は なましょう

ある。

ŧ

Ľ

カメラがその

目線を越える場合は、

必ず

技法によって、

観客はいか

にも二人の目線が交わるか

ような錯覚を起こすので

画

冨

「の手前に人物を入れ込

|置関係が分かるよう

間

2の対話シーンにおいてそ

は

当時すでに、

妖怪と人

に撮ら

ねばならない。

水木

図 6 : 水木しげる、貸本まんが復刻版 『墓場鬼太郎』五巻 1997 角川書店 11 頁

線とマンガらしいそれをずらしつつ調和させていることがわかる。れらしき技法をコマに施しているのである(図8)。そこで、写実的な描

に悩 で曖昧な設定では対処できないと気づき、そこで、鬼太郎のキャラクター 質なまでの疑問や質問を投げかけられたことから、 であるという意識の胚胎と関係していることは確かだ。 法を掴んだかは、 論として作用する回路なのである。 いうコミュニケーションの物質性に制約されながら、 配 置は草双紙の構成のような書物と絵画の中間的形態として、 コ むのであった。 7 貸本の読者たちに読者欄を通じて絵と筋に関する事細かく の 構図は写真や映画でショ 直接には知らない。 貸本の中でその誕生のエピソードをくり返し描い ツト 水木がなにをきっかけにそうした技 けれども、 を眺める視線同様、 それがマンガとて書物 紙芝居のような漠 メタレベルで説 というのは、 また、 マンガと コ 神経 7 た  $\mathcal{O}$ 水



図7:水木しげる、墓場鬼太郎シリーズ1 『おかしな奴』佐藤プロ 27頁 (現代マンガ図書館提供)



図8:水木しげる、貸本まんが復刻版 『墓場鬼太郎』五巻 1997 角川書店 56 頁

0

ある 成し、 理由は、 なかった。 奇譚にもかかわらず、 なおかつ客観視できるようになった、 あるいはそこにあったのかも知れない。 いうまでもなく、 探偵小説めいたプロットを挿入することも少なく 探偵物語は文字=テクストでプロットを構 文学史上はじめての形態で また、 その過程で、 怪

る と稿料を細かく指定し、珍しい地方の伝説や鬼太郎を題材にした似顔絵 せた技法同様、 れに対して、 コ 7 登場人物の設定やプロットに向けた水木の工夫は、 現存する竹内の紙芝居  $\mathcal{O}$ 7 姷 場 部 面を募っていた に拘泥し、 竹内は、 コマの枠を超えようとする姿勢ということができる。 「読者原稿募集」という欄に原稿の寸法と色、 その枠を飛び出すことができずにいたことを物語 (図9)。この事実は、 (『怪魔 紅いたち』)や、『墓場鬼太郎』 竹内の態度が 対話のシーンで見 一つ一つの 以外 そ

> 的なものである。 それは取りも直さず、紙芝居において演者たちの 劇を基調とした怪奇譚であり、 ると、竹内のマンガに欠如しているのは絵と絵をつなぐ語りなのであ 唆する。 しい線が描けず、 くことによって可能となる探偵物語のプロットは、 貸本マンガ である。 置換と竹内の連続が、 以 上の議論は、 両ジャンルにまたがる絵の可視性をいったん括弧でくくってみ 方、 (『山窩奇談 そこで、 彼はついに消えたマンガ家となった。 映 紙芝居から貸本マンガへの移行における、 画 この繋辞の技法を思わせる水木の対話シーンや、 実はひとつのことの二つの側面であることを示 水木と竹内の対比は、 疾風』『山窩奇談 絵は写実的でうまい。 山刃』) 即ち画像をめぐる口 定 いずれも〈テクスト) L は、 に負っていたも カコ V 水木の ず れも時代 マンガら 変容 書



図9:竹内寛行『墓場鬼太郎』十八巻 兎月書房 100頁(現代マンガ図書館提供)

性と文字性のせめぎ合いなのだ。

さとの違いに気づくことになる〔水木 一九九五 三三六~三三七〕。 しかし、竹内は同一コマ内の異質な描線の矛盾に、気づくすべも漂着する必然性もなかった。ところで、水木は後々、最初にネーム=文字に従っる必然性もなかった。ところで、水木は後々、最初にネーム=文字に従っる必然性もなかった。ところで、水木は後々、最初にネーム=文字に従っる必然性もなかった。ところで、水木は後々、最初にネーム=文字に従っる必然性もなかった。ところで、水木は後々、最初にネーム=文字に従っる必然性もなかった。ところで、水木の描くコマとコマの間を、流れるように読み進むとの違いに気づくことになる〔水木 一九九五 三三六~三三七〕。

裂け目が見えるというのである〔夏目 一九九五 二五三~二六九〕。 製け目が見えるというのである〔夏目 一九九五 二五三~二六九〕。 製け目が見えるというのである〔夏目 一九九五 二五三~二六九〕。 戦後マンガの成熟が、研究方法の多角化をもたらした現在、水木マン 戦後マンガの成熟が、研究方法の多角化をもたらした現在、水木マン 戦後マンガの成熟が、研究方法の多角化をもたらした現在、水木マン 製け目が見えるというのである〔夏目 一九九五 二五三~二六九〕。

背景がリアルなのに対して人物がマンガ=カートゥーン的であることは、たとえば、アメリカのコミックにはあり得ない、日本マンガの特殊は、たとえば、アメリカのコミックにはあり得ない、日本マンガの特殊は、たとえば、アメリカのコミックにはあり得ない、日本マンガの特殊は、たとえば、アメリカのコミックにはあり得ない。日本マンガの特殊は、たとえば、アメリカのコミックにはあり得ない、日本マンガの特殊は、たとえば、アメリカのコミックにはあり得ない。日本マンガの特殊は、たとえば、アメリカのコミックにはあり得ない。

マンガの歴史が紙芝居から貸本マンガへ移行しつつあった頃の竹内と

げるの『コケカキイキイ』というマンガもそうした一例で、「コケカキイ

百冊にものぼったという。
 百冊にものぼったという。
 百冊にものぼったという。
 百冊にものぼったという。
 百冊にものぼったという。
 百冊にものぼったという。
 百冊にものぼったという。
 百冊にものぼったという。

#### 絵の〈声〉を聴く

ペは、本来音のイメージを比喩的に利用する音喩である。マンガのなか 観点からすると、画像をめぐる口承性と文字性のせめぎあいにあること のオノマトペは、 領域がある。オノマトペ、すなわち擬音語・擬態語がそれだ。 は、 ることができる。つまり、口承と書承の対比というナイーブな二元論で 形を描けば、コミュニケーションの物質=記号性をよりトータルに捉え が分かった。そこで、画像と音声と文字の関係が図式的にちょうど三角 多くの作品の題名がそれに由来するという事実からも明らかだ。 るが故に吹き出しをはみ出してグラフィカルな工夫が施されるのである。 ころで、マンガには画像と音声と文字のかかわりをまるごと捉えられる オノマトペがマンガにとって欠かせない要素であることは、 以上の議論で、 とうてい到達できない領域にまで踏み込んだ議論が可能なのだ。 マンガが書物である限り文字として記され、マンガであ マンガになる、 ならないという分岐は、 紙芝居という 例えば オノマト

トを見回しても、 妖怪に関しては博覧強記な水木だが、 は、 〔水木 主人公の妖怪 一九九二、 オノマトペに由来する妖怪名や作品名は、 の鳴き声であると同時に名前である(玉)。 関東水木会 しかし、 一九九五〕 その妖怪図録や作品リス 案外見あた

複数の生物の が 0 れ違った生物が集まって一つになっているカツオノエボシ(電気クラゲ) た生命体である。 ようなイメージで視覚化した。 「コケカキイキイ」というシンボルをカツオノエボシという対象に、 が非業の死を遂げる寸前に、 「コケカキイキイ」 2知識という、 「神秘的」という文脈は、 「結合」という有契性から見立てていることは確かだ。 そこで、 さらなる文脈とパラレ **図** 10 水木は は、 じつをいうと社会的約束事としての生 「神秘的な結合」がもたらされて生まれ 外形の類似の度合いはともかく、 「コケカキイキイ」 不運な四つの生命 ルな関係にあることがわかる。 (老婆、 の類像を、 赤子、 水木 猫 そ

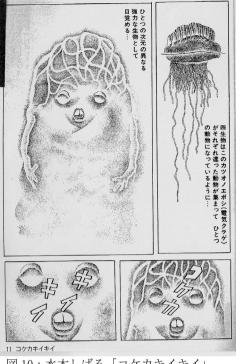


図 10:水木しげる「コケカキイキイ」 異界への旅4』 『水木しげる作品集 (中公文庫コミック版) 1996 呉智英編 11 頁

8

開  $\mathcal{O}$ 声

ある。 因で その概念を少し拡張するならば、意味的な類似性だけでなく、視覚イメー との とができず、ひたすら「コケカキイキイ」と叫ぶか、 はそこから断絶され、 がある文脈をおさえつつ、 できるはずだ オノマトペは後者に相当する。 ずらしい 、で森の木々と話を交わすのみである。 、や聴覚イメージの類似性を隠喩的に見立てるプロセスを考えることも く場 言語が話せるようになるのだが、それでも仲間の人間と肝心な会合を 間に意味的な類似性を発見するプロセス(見立て)である。 般に隠喩とは、 「コケカキイキイ」 管見の限りでは、 面では、 〔滝浦 「音波」すなわち無音声でコミュニケーションをとるので 喩えるもの 浮遊するばかりである。おそらく、 1000 は、 このようなキャラクター 類似によって見立てられたのに対して、 物語のはじめでは人間とことばを交わすこ しかし、「コケカキイキイ」は、その類 (シンボル)と喩えられるもの 八一、一〇六、一一〇]。 物語の進行につれ、 は、 得体の知れない音 水木のマンガでは そのことが 当然ながら、 片言の (対象) 音声 人間

できる。その「コケカキイキイ」 地方紙が、 本 から一五年ほど前、 一○年代から三○年代初めに制作された街頭紙芝居、 ・マンガ、 の す コケカキイキイ」の紙芝居を探しまわったり、 プの 街頭紙芝居で人気を呼んだキャラクターであった。 でに述べたように、 歌、 兀 数次に渡る特集でその紙芝居を発掘したりしたことから 平成 五~四六年の水木のマンガ、 四年のタレント・三瓶の歌などである とある関西系のテレ このお化けは、 に関する、 ビ番組が視聴者の依頼で昔見 最初は昭和二〇~三〇年代、 四六年のロックバンド・ 現存するテクストは その数年後には 三〇年代半ば その人気は、 チ ュ の貸 昭 今 関 和 測

物語 聞き書きや書誌調べによれば、三つのテクストの形態と関係は、 それぞれの『墓場鬼太郎』を描き、 年代半ば、 た出版社だったことは先述した。 にした『猫婆』という紙芝居を制作した。さらに、紙芝居が廃れた三〇 れにあやかろうとして、②大阪の三邑会が「コケカキィキィ」を主人公 コケカキイキイ』 通りである。 という音声のある特徴について分析してみたい。 ここでは、 とり ③東京で兎月書房が刊行した貸本マンガの一冊に「ケケカカ 、小僧」という短編が収められた。 その つまり、 という紙芝居を制作して人気を集めると、 中から三つのテクストを取りあげ、 昭和二〇年代、 紙芝居出身の絵描きを多く配して ①神戸にある神港画劇社が 兎月書房が、 まず、 「コケカキイキイ 関係者に行った 水木と竹内が 以下の 『悲劇

ケガを負い、 強化されている 真似ながらも、 もついわば半人半鶏である(図4)。したがって、 小屋に売り飛ばされるという設定のもとに、 て22と結ばれつつ、 ついたケースである。 出っ歯をもつ畸形児という点が、 人の医者にさらわれ、 (意味) なわち (1)「コケカキイキイ」は、 母の眠る墓場に戻るという場面があって の上で 「コケカ」という音声が、 〈意味〉 (図11)。 さらに、 外形に鶏冠と鶏の足の他に嘴が加えられ、 (3) 「とり小僧」は、 「ハカバキタロー」 の上で連関する 鶏と合体する手術を施され、 (3)には「とり小僧」 既存の 母の死後に産み落とされた、 新たに鶏という 鶏という〈意味〉の連想によっ を連想させるものである。 (図 3)。 「ハカバキタロー」とキャラ 鶏冠、 明らかに(1)の (2)鶏の足、 が悪人との戦いで 「コケカキィキ (図12)、それはま 〈意味〉 香港の見世物 ひとつ目を 〈意味〉 音) に結び

ところで、注意すべきことに、墓場で母の幽霊に訴えるとり小僧の音



図 12:陽気幽平 同前 112頁

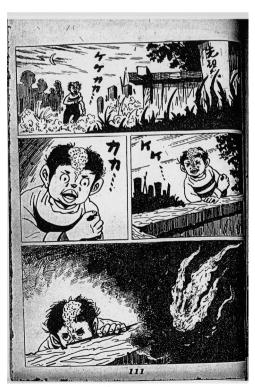
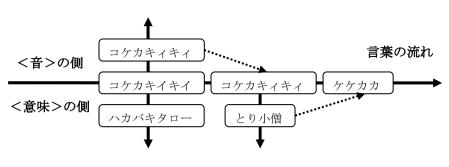


図 11:陽気幽平「ケケカカ物語 とり小僧 死の巻」『墓場鬼太郎』十二巻 竹 内寛行編 兎月書房 111 頁 (現代マ ンガ図書館提供)



をして描かれるのである。すなわち、読者にとってこの「カカ」という擬声語が「母」にとってこの「カカ」という擬声語が「母」の音声と響きあうとすれば、コケカキイキイ→コケカキィキィ→ケケカカ」という結び目におきた言葉は、「ケケカカ」というオノマトペきた言葉は、「ケケカカ」というオノマトペーで、意味〉と(音)が一致することになる。

貸本マンガに移って既に十数年が過ぎた頃 のリズムも誘発されるというわけだ(六)。 らないということである。そして、そこに させるには、〈意味〉との優位関係を逆転さ しまう。逆にいうと、〈音〉の連想を活性化 貫く〈文脈〉は、とりあえず背景に退いて ているのである。こうして連想によって 面的な〈意味〉の類似によって活性化され 連想の働きが、語と語の ら語への連想に支えられている。そうした 音》 〈音〉のリズムが生まれる、 すなわち、そこでは、言葉の流れが語か 水木が『コケカキイキイ』を描いたのは それによって〈文脈〉 と〈意味〉が交差するとき、 〈音〉の類似や表 をずらさねばな と同時に 全体を

> からだ。 い、〈文脈〉にひきずられた絵が、〈言葉の流れ〉を断ち切ってしまったら、〈文脈〉にひきずられた絵が、〈言葉の流れ〉は止まっている。なぜなし、彼の描くマンガにはもはや〈言葉の流れ〉は止まっていたのだろう。しか彼は、おそらく「コケカキイキイ」のそれを知っていたのだろう。しか

## 現代の文化状況へ

四

## オリジナリティ神話とパロディ

ズムを律するマンガを分析できるだろうか(図13)[夏目 のような、ヒップホップのリズム感が文脈をバラバラにしつつ、絵のリ とり・みきの ズムと声のリズムの差異は問題にできなくなる。その方法は、たとえば、 しか働かないという限界がある。従って後半では、意味をめぐる絵のリ クな記号を文字の延長線上に捉えるというような、 る。擬音を問題にしているにも関わらず、前半ではそれを表すグラフィッ 後半が意味の次元を問題にしているとすると、そこには二つの限界があ えられた〔四方田 側から、絵=〈もの〉の世界へ送り込まれた暴力的な侵入者であると考 グラフィックな記号への転換であると同時に、文字言語=〈ことば〉の つまり、従来の研究では、マンガにおけるオノマトペは、文字言語から 四~二一七]。 じつをいうと、いまの議論は、マンガ一般の問題とも関わっている。 「SAMPLING」(『ポリタン』一九八五、白泉社、所収 一九九四 九八〕。しかし、前半がメディアの次元、 視覚イメージの発想 一九九九 二

ら音を抜粋し、引用することをいう。例えば、ヒップホップというジャここでいうサンプリングとは、ポピュラー音楽の世界で既存の音源か

のことだった。神戸で紙芝居を描いていた



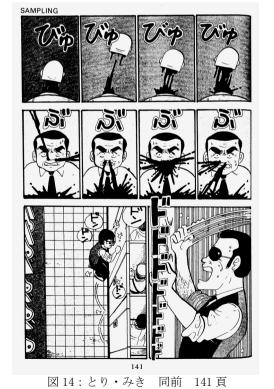
いる。 ズムは絵に表されたストーリーラインということができる。するとやは ンルでは、 いうマンガの特徴は、 シナリオ=文に負うところが大きい。とり・みきの「SAMPLING」と (文脈) ミキサーと呼ばれる音響機器を使って音と音を繋ぐという手法を用 マンガのリズム感は、 仮にマンガを音楽にたとえると、 性にある。 作曲はまったく行われず、 まず、 制作の ネーム割りを全く無視したことによる脱 一番初めに行うネーム割り、 複数のレコードから次々音源をと メロディはコマの形と配置、 すなわち IJ

クラッチのような、 ップホップにおける音の作り方の一つで、 ドを手で前後させ、 「SAMPLING」でさらに文脈をバラバラにしているのが、 同じコマの連続である 同じ音の部分を何度も繰り返しつつ、リズムを 図 14 。 ターンテーブルの上でレ スクラッチとは まるでス

> スクラッチは演奏といえるだろう。要するに、とり・みきの「SAMPLING. 刻む手法を指す。ヒップホップにおいては、サンプリングが作曲ならば、 ヒップホップみたいなマンガであり、したがって、絵の〈声〉を聴

くとは言い得て妙である。

延元年のラグビー」という小説をマンガ化した『筒井漫画涜本』(一九九 が笑いの原動力となっている。 を思わせ、また、至る所に既存の作品からキャラクターを引用し、それ ある『ポリタン』は、そもそも設定にしてからがTVドラマ『西部警察』 品から寄せ集めてコラージュしたもの、すなわちパスティーシュをよく、 こから来るのか。 しかも意識的に制作する作家の一人である。 ならば、 実業之日本社)というアンソロジーでは、 マンガにヒップホップの技法を使うという実験精神は一 マンガ家のとり・みきは、主題や技法をいろいろな作 さらに、とり・みきは、 刑事もののギャグマンガで 戦前を含む日本のマンガ 筒井康隆の



だった。 大江健三郎のベストセラー小説「万延元年のフットボール」のパロディ列するというサンプリングを行っている。ちなみに、筒井の小説自体が史を振り返りつつ、完全に元のマンガのあるコマをまるごと模写し、羅

う現実がある。さらには、レンタル用のビデオやCDと同様の貸与権を ヤマトの漫画家とプロデューサーの著作権争いは未だに解決しないとい 漫画家と原作者が争った裁判は先年ようやく決着がついたし、宇宙戦艦 グした作品が大ヒットした〔とり・他 には『金田一少年の事件簿』のような複数の作者がブレーンストーミン するようなあり方を提示する。 または、 こで、ふたりは、いろいろな媒体で同じキャラクターが多発するような 家は全員、手塚治虫に1%納めないといけなくなっちゃう」という。そ 著作権の主張は行き過ぎるとよくない。「その権利を言い出したらマンガ でもなかなか気づかないもので、意識して作られるものでは決してない したことがある。 者は大量生産および高度消費する時代の「オリジナリティ神話」を批判 ガの生産と消費のあり方に関する、しりあがり寿との対談において、 の反復と新たなものの創作に対する、自身の哲学に由来する。現代マン パロディなんだ」〔米沢 元ネタを知られるとマズイのが盗作で、元ネタを知ってもらいたいのが マンガの場合、 とり・みきのこうした実験精神は、 企画ごとにベストの布陣を組んだりグループで共同制作したり その一方で、「キャンディキャンディ」の著作権をめぐって、 特にテクニックは共有財産的なところがあり、従って、 つまり、自分のオリジナリティというのは、本来自分 二〇〇一 一五六]というように、既存のもの なるほど、確かに、 自ら「盗作とパロディの違い 一九九七 三八~六五]。 その後九〇年代半ば は

> をも越えようとしている。 従来例外としてきた貸本マンガにも適用するという法改正もあった。新 従来例外としてきた貸本マンガにも適用するという法改正もあった。新 従来例外としてきた貸本マンガにも適用するという法改正もあった。新 従来例外としてきた貸本マンガにも適用するという法改正もあった。新 従来例外としてきた貸本マンガにも適用するという法改正もあった。新 従来例外としてきた貸本マンガにも適用するという法改正もあった。新

# サンプリングという文化現象――結びにかえて

無化し、創作の可能性を新たな段階に導いているという意味において。という大衆音楽のジャンルでは、それが文化の生産者と消費者の区別をサンプリングは、もはや文化現象である。少なくとも、ヒップホップ

と考えた。今ではソフトウェアによって、誰もがコンピュータを使った、当費の首具であるターンテーブルを、DJたちは生産の道具だいがかわらず、誰もが音楽を作ることができる。「作曲」段階においている。消費の音楽コラージュは、アタリの言う技法と共通しており、そこでは文化の消費者(レコードの買い手やDJ)が文化の生産者に変わる。消費の道具であるターンテーブルを、DJたちは生産の道具だわる。消費の道具であるターンテーブルを、DJたちは生産の道具だわる。消費の道具であるターンテーブルを、DJたちは生産の道具だわる。消費の道具であるターンテーブルを、DJたちは生産の道具だわる。消費の道具であるターンテーブルを、DJたちは生産の道具だわる。消費の道具であるターンテーブルを、DJたちは生産の道具だわる。消費の道具であるターンテーブルを、DJたちは生産の道具だいかわらず、

トで無料で流している」〔マクロード 二〇〇五 八〇~八一〕室作曲家」が、二つの曲を混ぜ合わせて新しい曲を作り、インターネッがMP3での「マッシュアップ音楽」の隆盛を生んだ。何千人もの「寝てコラージュや作曲ができるようになっている。創造の可能性の拡大

方が、 クリエーターたちによって切り開かれた世界である。〔マクロード のものだからだ。もちろん、だからといって、 となのだ。 が知的財産権を強化し、私有化しようとする近年の動きは、したがっ アプリケーション、アーキテクチャから成り立っているのではない にしてからが、 た創作技法に対して、著作権者すなわちレコード会社や音楽出版社 デジタル・サンプリングのような、 それは、 時代の趨勢に逆行することであり、 回帰を求めているわけではない。今日のインターネットの発展 いずれは社会に帰属するような文化財の創造を奨励するため あらゆるものが共有されていた前工業社会というユートピア 四四~一一八 なぜなら、そもそも知的財産権は、 技術革新が金銭的に報われる保証もない何十万人もの 著作権保護の比較的ゆるいプロトコール、コード、 技術革新によって可能になっ 著作権の真の理念に背くこ コモンズという考え 作者たちが、

アートから生まれた、「モナー」というキャラクターは、大手レコード会侵害であるとの批判が相次いだ。さらに、同じく電子掲示板のアスキー稿した不特定多数の「作者」に無断で出版することに対しては、著作権への書き込みから生まれた物語が大きなブームとなったが、掲示板に投日本では最近、インターネットの掲示板サイトである、「2ちゃんねる」

とは一般に、口承や模倣によって代々継承されてきたもので、 文化的なコモンズが、商業的に利用されることを防ぐ目的で、 する掲示板ユーザー くの点でフォークロア特有の性質を持っているというわけだ が認める個人によって作られ、多くは商用ではなく、そして、常にコミュ 継がれるものの特徴を有し、作者不詳であるか、またはコミュニティ全体 ティの文化社会的アイデンティティを反映しており、コミュニティに受け 所有権機関 取り上げたが、他方ではもとのキャラクターをインターネット・ 定した問題がネット界を賑わせた(「のまネコ問題」)。企業の私有化に対 社がそれと類似したアニメをCDの特典映像に使用した後、 インターネット時代の電子掲示板から生まれたとはいえ、「モナー」も多 ニティ内部で進化、 ニティにおける、「フォークロア」として保護しようという動 アの保護に関する検討を行ってきている(セ)。そこで、「フォークロア」 というのも、一九六七年に設立された国連の専門機関である世界知的 W I P O 再生産され続けるものであるとされる。したがって、 の激しい抗議により、 は、 未だ知的財産権という概念のない途上 結局、 企業は商標登録出 著作権を設 きもある。 コミュニ フォーク コミュ 国の

直で単線的に捉えることはもはや不可能である。 る如く、 子掲示板で生み出されたキャラクターをフォークロアとして扱おうとす の技術化が進むにつれ、 提条件に絡めとられているため、 ける作者性やオリジナリティは、 状況が、 いま、その当否を云々する余裕はないが、文化の所有と創造をめぐる 文化の所有と創造という事柄を、 大きなうねりを打って変わりつつあることは確かだ。 概念の修正や法律の調整を余儀なくされた。 それ自体が書字システムに由来する前 その後電気さらには電子へとメディア 近代のはじめの頃のように硬 そういう意味では、 近代にお

ゆるものを商品化し、民営化、 の影響の強い、いわゆるコモンズ論を支持するわけでもない。なぜなら、 まの状況を永遠回帰と呼ぶことに吝かではない。 しては、果たしてどのような態度をとるのだろうか。 本論は、 現代化に対する目配りが不足しているからだ。それは、 近年の民俗学、 人類学、社会学における、とりわけ生態学 私有化せよというネオリベラリズムに対 しかし、 だからといっ あら

また、 では、 クロード 関わるのである。 不平等に利益を独占する動きに対しては、 半減した。 という「強制許諾」を合法化して、九六~九九年にAIDSの致死率が 特許法の固持または強化をはかってきた。ところが、九〇年代ブラジル が必要不可欠な貧しい国々に対し、アメリカは医療品業界の圧力により などの場合は表現の創作に対する抑制で済むが、 共有化を図ることもやむを得ないと考える。 れて極めて安い値段で入手できるジェネリック医療品の輸入または製造 例えば、 、政府が地方の製薬会社に安いジェネリック医薬品の製造を許可し、 特許保有者が政府の規制した価格で特許を利用させねばならない 強すぎる特許保護は人類全体の利益を損じかねないのである〔マ そこで、 二〇〇五 死亡率の高いAIDSなどの病気をめぐって、 特許政策は、 欧米の豊かな国々や多国籍企業が、 六五~六七]。 経済問題であると同時に、 国家が介入して半ば強制的に 知的財産権の強化は、 医療品の場合は生死に 特許保護により 特許期間 道徳の問題で 音楽 が 切

にローカルな生活の場におよぶようになった事態を、ここでは仮にが 力が、ネオリベラリズムを振りかざしながら今や国民国家を迂回して直 多国籍企業や多国籍金融といった、ごく一握りのグローバルな資本の バル化と呼んでおこう。 だから、 国民国家論のごとくナショナル

> ける「コモンズ」 ナショナル、 ル 1 化と同時に進行している新たな二極化に対処できない。グロー カルのレベルだけで「近代」を軽々と越えてしまう議論は、 ローカルな領域の再編と布置連関を捉えずして、 の議論は成り立たないのである。 -バル、 ́П |

バ

#### 注

- (こ「文化を所有する」は、ケンブリュー・マクロードの本〔McLeod, 2001〕 の特許化という問題を通して、われわれの日常生活にあふれるモノや文化的な許取得、あるいは、第三世界が原産地の動植物や微生物から製造された医薬品 的財産権について講義しているマクロードが、例えば、ヒップホップにおける ら来ている。この本は、アイオワ大学コミュニケーション学部で現代音楽と知こ「文化を所有する」は、ケンブリュー・マクロードの本〔McLeod, 2001〕か ているかを考察したもので、その文化と権力の問題へのアプローチが非常に斬 コモンズ(公共ないし共有の財産)が、いかに私的所有権によって囲い込まれ サンプリングと著作権争いや、人間の病気に関する遺伝子配列の発見とその 新である
- (三) 水木しげる・鬼太郎研究のタブー?

(http://www.mars.dti.ne.jp/~techno/column/column2.htm

- (三) 自らの調査方法の反省については、〔姜 二〇〇三 一八~一九〕を参照
- (四) [オング 一九九一、三〇一~三〇八]
- (五) 水木しげる「コケカキイキイ」「コケカキイキイ外伝」①~⑥〔呉 に九回にわたって連載された。 五~一四八〕。このマンガは、一九七○年から翌年にかけて『週間漫画サンデー』

  ・ 水木しげる「コケカキイキイ」「コケカキイキイ外伝」①~⑥〔呉 一九九六
- (せ) WIPOによるフォークロアの保護への取り組みの経緯、背景、目的などに (☆)図を含めてここでの分析は、〔滝浦 二○○○〕を参考にした。そこで、滝浦は、 作成した報告書を参照のこと おけるく音/の形態と、<意味/との交差について見事な分析を行っている。 R.ヤーコブソンの言語の「詩的機能」を敷衍しつつ、駄洒落、詩、 ついては、文部科学省の文化審議会著作権分科会国際小委員会が二〇〇五年に
- (Attp://www.mext.go.jp/b\_menu/shingi/bunka/toushin/05090801/003.htm)。
- (http://blog.livedoor.jp/protectmona/archives/50054423.html)

#### 参考文献

――『新世紀エヴァンゲリオン』について」『ユリイカ』(特集・ジャパニメー東浩紀 一九九六 「庵野秀明、いかにして八○年代日本アニメを終わらせたか

ション)八月号

宇田川岳夫 一九九七 『マンガゾンビ』太田出版

オング、ウォルター・J 一九九一 『声の文化と文字の文化』桜井直文・林正

寛・糟谷啓三訳、藤原書店

亥 竣 二○○○ 「街頭紙芝居と教育紙芝居 - 戦前戦中における紙芝居の展開

- 」『口承文藝研究』第二三号、日本口承文藝学会

二〇〇二 「目と耳」『新しい民俗学へ』小松和彦・関一敏編 せりか書房

二〇〇三 「紙芝居というテクスト」『街頭紙芝居読本』すずき佳子編

「猫三味線」上演実行委員会

二〇〇四 「絵の〈声〉の聴き方」『文学』第五巻第二号、岩波書店

呉智英編 一九九六 『異界への旅』四 中央公論社

関東水木会・平林重雄編 一九九五 『水木しげる作品リスト』私家版

滝浦真人 二〇〇〇 『お喋りなことば』小学館

とり・みき他 一九九七 『マンガ家のひみつ』徳間書店

夏目房之介 一九九九 『マンガの力』晶文社

二〇〇一 『マンガ/世界/戦略』小学館

ベンヤミン、ヴァルター 一九九六 「物語作者」『ベンヤミン・コレクション2』 平林重雄編 一九九一 『水木しげる大特集』(水木しげる叢書別巻2)かごめしゃ

浅井健二郎訳 ちくま学芸文庫

マクロード、ケンブリュー 二〇〇五 『表現の自由 VS 知的財産権』田畑暁生

訳 青土社

松永健哉 一九四〇 『教育紙芝居講座』元宇館

水木しげる 一九九二 『妖怪画談』岩波新書

一九九五 『水木しげるのカランコロン』作品社

柳田国男 一九四〇 『伝説』(全集七巻) 筑摩書房

一九四二 『木思石語』(全集七巻) 筑摩書房

一九四四 『国史と民俗学』(全集二六巻) 筑摩書房

米沢嘉博 二〇〇一 『マンガと著作権』青林工藝舎

四方田犬彦 一九九四 『漫画原論』筑摩書房

レッシグ、ローレンス 二〇〇五 「自由な文化に向けて」『クリエイティブ・コ

モンズ ―デジタル時代の知的財産権― 』土屋大洋訳 クリエイティブ・コモ

ンズ・ジャパン、NTT出版

Kembrew McLeod, Owning Culture: Authorship, Ownership, and Intellectual Property Law (Popular Culture and Everyday Life, Vol.1), New York: Peter

Lang, c2001.

#### Who Owns Popular Culture?

#### Jun Kang

#### Abstract

The author has been engaged in research on the history of Japanese Kami-Shibai (picture plays; literally "paper plays") and Manga and provided new insights into comparative studies on orality and literacy in the context of anthropological communication studies and ethnographic oral-literature studies by expanding considerations of interaction among visuals, parole, and écriture in expressions and thoughts based on media and representation studies. This paper also shows how the promotion of transition from orality to literacy, transformation of media technology, and commercialization (high-consumption society) are able to change the appropriation and ownership of popular culture.

Issues related to the original shape and authenticity of the tales of Kitaro in the graveyard are examined by comparing various forms of the story in Kami-Shibai and the variations generated during the transition from Kami-Shibai to rental Manga. These are based on researches on street Kami-Shibai and rental Manga.

Creation in Kami-Shibai, which has no prior story documented, depends mainly on sequencing of images with speech language and reaction from the audience. Therefore, as for street Kami-Shibai, the accumulation of various versions as one story must be put into consideration. Orality, a main feature of Kami-Shibai, is subject to fundamental and crucial transformations due to changes in representation techniques and authorship during its transition to Manga. The consciousness and analysis of Manga readers are centered primarily on words or text. The recipients of Manga and animation tend to be categorized as fanatics and this makes the issue of popular culture use and ownership even more complex.

This paper also tackles the authorship and ownership of popular culture in the age of technological media. The relationship between cultural likeness and transformation of media technology is discussed while the arguments of studies on "transmission" [densho] in Japanese folklore studies, anthropological resemblance, power in cultural studies, and creative similarities are examined in discussing actual copyright issues of Manga, digital copyright, and problems encountered in its creation on the Internet.