

日常の場と夢想の空間：東京とベルリンから見たマンガ／コミック

ジャクリーヌ・ベルント（横浜国立大学 教育人間科学部 助教授）

2006)

いわゆるマンガ・アート

日本のアーティストの特殊性を言葉で表すために、ドイツのキュレーター達はマンガというキーワードを好んで用いる。この語は、特定の「日本」観を連想させるのと同時に、ステレオタイプを普及させ、幼いファンタジーを投影した、人工的で記号にあふれる変身空間であるといった多彩な「マンガ」観を呼び起こす。外観だけでは、日本国内の細分化が滅多に認識されることはない。例えば、東京はしばしば日本全国を代表するとみなされ、マンガ文化そのものと同一視されることが多い。しかし森村泰昌(1951-)のような変装芸術は、関西的なメンタリティに負うものが大きく、会田誠(1965-)の作品は、彼の出身地である日本海沿岸の地方性をその源泉に見いだせるだろう。「東京的」なマンガ要素を含んだアーティストを挙げるとすれば、それは村上隆(1962-)である。ドイツの『アート』誌は、2004年7月号で次のように述べている。「村上(中略)コミックという大量生産物を利用して、大衆にコミックを返している」。ここで使われている「コミック」は、世界的に繁栄を誇るマンガの特徴を示す「キャラ」を意味しているだろう。元来個人的な楽しみのためにあるキャラを、村上は等身大で「フィギュア」化し、公的な空間に持ち込んだ。村上のキャラは、マンガに由来するキャラと同様に、実はもはや特定の表現メディアに依存することなく抽象化されて、マンガの特質との関係性も希薄になっているが、それでも特定のマンガ観を示唆している。この「マンガ」とは、集団的な夢想や欲望の空間である。合理化された制作過程と同様に、村上の巨大なフィギュアもまた形が開かれていない、穴が開いていないものであり、表面しか見せていない。物質性や作家の手の痕をぬぐい去ろうとするかのような、近未来的な滑らかさにその特徴がある。こうしてこれらのフィギュアは、技術的に完璧で、高度に記号化され、極端に動的・非歴史的・非場所的であるという点では、マンガだけでなく、東京の特定のイメージをも感じさせるのである。

マンガ大都市東京

日本のコミック大都市は東京である。もっと正確に言えば、相変わらず

欧米のコミックが手に入りにくいマンガ大都市ということになる。世界的な規模でマンガの中心都市が東京でありうるのは、文化産業が集中していたり、人々や物事など全ての交流が盛んであるだけではない。都市の構造もまたマンガ文化に類似しているのである。東京には、渋谷、秋葉原、代々木など、特定の嗜好を持つ同年代の人間がよく集結する、サブ・シティが数多く存在するように、日本のマンガ文化もまた、様々なジャンルや雑誌によって読者が分かれているという特徴を持つ。マンガの出版は1980年代に際だって拡大し、その細分化によって全体を見渡すことは不可能になっている。その莫大な数量によって、マンガは引きこもり文化になってしまった。マンガの制作もマンガの読書も、いずれにせよ引きこもった場所で行われていることが多い。これらは下町文化と対極的なものであり、匿名性の中に自由を見いだすような、都市そのものの姿であるのだ。

さらに東京は、都市空間の広がりにおける表層性を示しているが、ここにもマンガと共通する点が見られる。とりわけターミナル駅やショッピング・エリアは、表面的な集合体にしか見えず、建物の構造や目的といった本質を知ることができない。全体を見渡すことができるのは地図の上だけである。それに反して通りでは、まさしく目下世界的によく売れているマンガのように、記号の海に入り込んでしまう。これらはびかびか光っていて、互いに競争し、文字通り飛びかかってくる。そのため記号慣れしていない人間には、情報誌のようなテキストによって事前に研究しておかなければ、高度すぎる記号からは何も読みとれず、映画館も書店も区別が付かない。マンガ読者のように、絶え間なく視覚情報を取り上げ続けながら通りを進み、記号の相違性から意味を推定して先に進んでいく。集中力全てが吸収され、上を向いたり立ち止まったりする余裕はない。森川嘉一郎はこの「マンガちっくな」都市空間を第9回ヴェネツィア・ビエンナーレ国際建築展(2004)日本館のテーマとした。「おたく：人格＝空間＝都市」というタイトルのもとで、1997年からコミックやアニメ、コンピューター・ゲームのファンのためのメッカへと姿を変えてきた秋葉原に、焦点を当てたのである。

マンガ大都市としての東京は、具体的な場所であると同時に、夢想的空間でもある。大友克洋(1954-)の『童夢』(1981/82年)や『AKIRA』(1982-90年)、しりあがり寿(1958-)の『徘徊老人』ドン・キホーテ』(2000/01年)のように、図像の背景として実在する東京を描くのは、

極めて稀だが、特定の場所としての目印がなくても、日本の読者は現代マンガを読むとすぐに東京を思い浮かべる。独語訳もある岡崎京子(1963-)の『ヘルタースケルター』(1996/2003年)あるいは安野モヨコ(1971-)の『ハッピーマニア』(1996-2001年)のようなマンガでは、本物と偽物、ローカルとグローバルの対立を無視して、人々が暮らす大都市が舞台となっている。マンガ家の滝田ゆう(1932-1990)は1970年前後に、彼の少年時代を過ごし、1945年3月に東京大空襲の犠牲となった住宅街を甦らせることに成功しているが、1980年代のバブル経済期を経て、「東京」は過去の亡霊すら存在することができなくなった。外国人の視点からも、東京は消費文化的なキャラによって支配されているように見える。それはスイス人マンガ家、M.S.バスティアンの《愛すべき東京》と《邪悪な東京》に示されている。この作品のような東京観が偏ったものであれば、それを裏付けるマンガ観もまた偏ったものである。東京では1960年代から、雑誌『ガロ』(1964-2002年)や、後続誌として現代のオルタナティブ・コミックのための重要な場となっている『アックス』(1998-)などが、マンガというメディアを、実験的で創造的な表現として促進してきた。しかしマンガの善し悪しの判断は、発行部数が最も高い週刊・月刊誌や、そのターゲットである少年・青年読者によって方向付けられている。1968年に創刊されたマーケット・リーダー的雑誌『週刊少年ジャンプ』は、1990年の半分強に落ち込んだとはいえ、未だ300万部以上の売り上げを誇っているが、ゲーム文化から生じたマンガ誌も、近年ほぼ同じ程度の売り上げを数えているのである。

典型的な少年マンガであれ、近年のオタク系マンガであれ、東京は日本特有のマンガ誌に支えられた、文化産業としてのマンガの中心都市である。東京はこの業界で、1950年代後半から大阪とその地位を争っていた。手塚治虫(1928-1989)さえも、大阪でその活動を始めている。手塚の最初のベストセラー作品『新宝島』(1947年)のように、子供向けのマンガ本は、大阪がその発信源であり、当地の駄菓子屋やおもちゃ屋で売られていた。一方、当時東京では、マンガがメインでない子供雑誌や絵本の出版が主であった。マンガ専門誌、特に1959年以降のマンガ週刊誌は、手塚によるストーリー・マンガの人気を、主要都市の出版者たちが納得したことによって、東京では初めて出版されるようになった。その間大阪では、本を基盤にした新しいマンガである「劇画」が登場した。劇画はいわゆる「貸本屋」によって発行され、わずかな料金によって

借りることができた。これらの場所によって、若い駆け出しのマンガと、若い労働者や高校生・大学生といった読者の間に、密接な相互関が生まれた。こうして大阪は、本の形式を持ったマンガやそれが媒体る作者と読者の共同体を体現したのであった。一方で1960年代におけるマンガの「産業化」に従い、業界の中心地が東京に移り、マンガ文の重点も、貸本屋のような日常的に共有された具体的な場からマスティアの空間へとシフトした。その後マンガ家と読者が直接的に接することはなくなり、担当部局の編集者が仲介するようになった。このようなマンガ誌の出版形態と、その編集者の役割は、1990年代から十代若者達の飽かぬ消費財として、世界的に成功しているマンガを生み出したのである。

コミック村ベルリン

東京はコミックに関していえば、ブリュッセルやパリ、ロンドンといったヨーロッパの都市と比較することができるが、ベルリンには当てはまらない。ドイツはもともと地方分権性が強く、「国民的」なコミック・スタイルが存在しないこともあり、重要な都市は首都ベルリンではなく、むしろハンブルクであるといえる。1990年代初頭から季刊で「増殖」して『コミック百科事典』を出版している、カルセン社があり、また応用学大学(HAW)は、ベルリン出身の作家A.フォヒテンベルガー(1961-)が、イラストレーションの教授として活動し、とりわけ若手コミック作家達を引きつけている。彼女のような旧東ベルリンのコミック作家によって、1990年代からベルリンでは、ドイツ語圏において最も注目される実験的コミック・シーンが登場するようになったといっても過言でないだろう。

ベルリンの壁は、東ベルリンだけでなく、西ベルリンにも、独特なコミック文化を発生させた。確かに西ベルリンには、大きな出版社が存在しなかったが、ドイツの他地域と同様に、翻訳版のコミックが広く普及した。ベルリン発のコミックは、例えば1981年からベルリンでマンガを発表したG.ザイフリード(1948-)のように、ほとんどがオルタナティブな活動を背景にしていた。多くのご当地作家は、コミック専門誌上で出版することはなかった。OL(1965-)は『ベルリナー・ツァイトウング』

で知られ、またフィル(1967-)は都市情報誌『ツィッティ』に掲載した「ディディ&シュトゥツレ」というベルリンなまりの2匹の豚のシリーズで名を成した。ドイツのコミック文化が、今日までその特徴として異彩を放つ、文化的な雑多性が、陸の孤島である西ベルリンで結晶したのである。1960年代後半からコミックは、国を超えた物として、それと同時に地域的なメディアとしての道を歩み始めた。主流の作品は英仏圏と密接な関係にあったが、その対極には、方言などを取り入れた地方特有の作品が登場した。

東ベルリンでは、西側のコミックも風刺物も、一般的には購入できなかったが、緊張緩和政策で土産品として1970年代から西側からもたらされるようになった。また「コミック」という名前では呼ばれていなかったが、東ベルリンで生まれた作品もあったのだ。その先駆的存在である月刊誌『モザイク』は、冒険物語を連載していた。ドイツ統一後1991年から再刊されている、この雑誌の人気は、1955年から1975年の間の主要作家H.ヘーゲン(1925-)に負うところが大きかった。国家的社会主義という仮面を付けたドイツの伝統としての独自性を強調するため、「コミック」という言葉の代わりに「絵物語」という名称が、旧東ドイツの文化政策上で試用されていた。ただし、『モザイク』の物語の舞台は遠い外国であることが多く、『アステリクス』を知っている人なら、検閲官の規制をくぐるため吹き出しや擬音語が大幅に抑制されていても、コミックの特性を見だしていた。東側でもコミックは国民性を免れ、越境的で雑多的なものであった。しかし旧東独のコミック文化は、西側とは異なり、欧米のポップ・カルチャーの影響だけでなく、東ヨーロッパの絵本などの伝統をも想像の源としていた。

これらの影響関係を最も明確に表しているのは、アタック(=H.-G.バルバー、1967-)である。彼はコミック形式の手書き広告で、H.ヘーゲン、エルジェ、ディズニー、J.カービ、G.パンターなどに対する敬意を表し、キャラクター達を遠い世界から身近な生活の場に持ち込んでいる。冒頭で言及した村上隆のように、キャラクターはアタックにとっても中心的な存在である。しかし村上のキャラと異なるのは、アタックの描くキャラクターはかわいらしさや、どこにもなさ、真新しさなど、そしてなんといっても触覚に関する視覚の優先性に欠けているのである。東ベルリンで西側のコミックは、それを手に入れた友人の手から手へと渡され普及していたため、かつての日本の貸本屋と似たような、使い古したも

のとしてのアウラを獲得していた。自作のコミックもハンド・コピーが友人間で回し読みされていた。今日ではコピー機やコンピューターを使うことができるが、アタックや他のベルリンの作家にとって、コミックは依然として文化産業的なものというより、より個人的で、矛盾や不安、緊張を探求するようなポテンシャルを内蔵したメディアなのである。『ベルリンの犬』という6章からなる連載で、アタックは犬の形をした悪魔ペールツェに首都を襲撃させ、その結果戦車と交戦する。鳩や「戦闘マシーン」となった犬と共に、意地悪で攻撃的かつ孤独なものが、ベルリンの古くて汚い通りの迷路に住み着いている。このコミックの画面には、様々なテクスチャーがひしめき合い、ここで描かれているベルリンが、消費文化的ダイナミズムを全く示していないのと同様に、読者が先へ読み進めるのを邪魔している。

東京から見れば、ベルリンにコミック村というレッテルが貼られることは間違いない。しかしこれは侮蔑的な意識から生じたものではなく、むしろ小規模で、手作り感があり、人間関係を感じるといった特徴が、ベルリンには存在するからである。1989年から90年という東ベルリンの転換期には、アタックやCXフートといったパンク系サークルと並び、「灼熱の未来」手工生産協同組合のような団体がコミック表現を実験的に進めていた。このグループにはA.フォヒテンベルガーや、現在グラフィック・デザイナーでベルリン美術大学の教授であるH.ワーゲンプレート(1962-)らが所属していた。ほぼ10年後には、彼らの母校である旧東ベルリン美術大学を中心に、「モノガタリ」という名の新しい団体が結成された。これは、日本語から推測されるものとは全く異なり、主流マンガをコピーしようとするのではなく、彼らの地元ベルリンを、「日常生活をスパイする」コミックによりルポルタージュ的に描くという形で、発展させるものであった。そのメンバーであるJ.ハルダー(1970-)とマヴィル(1976-)は、最近コミック作家としてプロ・デビューを遂げたが、その個性的な線描や世界観には、コミックはいずれにせよ手工業メディアであるという考えが表れている。これらの作家は、ヨヒェン・エンタープライズ(1989-2000)や、レプロダクト(1991-)といった、ベルリンの小さな出版社から支援されている。

マンガの大都市東京をコミック村ベルリンと対比することは、一見役に立つとは思えない。しかしこれらの都市の様相についてだけではなく、「マンガ/コミック」に対するさまざまな考え方における一面化を議論

の対象にすることができるだろう。そのため、少なくとも以下のような三つの質問が挙げられる。1番目はマンガがコミックとして、あるいは何か無比のものとして理解すればよいのか、という問いである。外国のマンガ愛好家だけでなく、日本におけるマンガ論も後者を優先しがちである。それは日本のマンガ業界が、1970年代から異文化交流を必要としなくなり、マンガの歴史的な発展上で受けた、欧州の戯画やアメリカン・コミックの影響を忘れていたためでもある。2番目に挙げられるのは、コミックが複雑さを軽減し、幼稚化を進めるメディアであるのか、それとも高度な記号化によって複雑さを特徴とするのかという問いである。読むことと見ること、または同時に絵を読み文字を観ることを求めるコミックの特徴に対し、ドイツの読者は長い間違和感を覚えていた。日本では特に50代以上の大抵の読者が、今日ではマンガ自体に抵抗を感じてはいないものの、十代向けのマンガは、顔が区別できないほど「データベース」式に見えるキャラなど、漫符を過剰に採用し、連続的に読み続けたいと入り込めない物語の「世界」であるため、わかりにくいと感じているだろう。

3番目として挙げておきたいのが、東京とベルリンにおけるコミックと芸術に対する態度をめぐる相違点である。ドイツでは、低俗な主流コミックと、革新的な作家によるコミックの区別をつけている。日本では最近、インテリあるいは他ならぬ村上のようなアーティストですら、多彩な広がりを持つマンガには、もはや「芸術」が必要ないと考え、マイナーで実験的な作品よりも、完成された大量生産物を通してマンガらしさを探求している。いずれにせよ東京のマンガ家は、熟練した絵柄よりも、物語の面白さを得意としてきた。一方でベルリンの作家は図柄の完成度を追求し、コミックを芸術品として創作している場合が多い。コミックの他にもイラストを出版し、インスタレーションを展示しているアタックを見れば、芸術の名においてその権威を借りようとする試みとは別に、新しい芸術像の構想にも注目していることがわかる。

ベルリンにおける「東京」

アタックの好むキャラクターには手塚の『鉄腕アトム』もあり、そして『ベルリンの犬』の中では、日野日出志(1946-)から引用している、驚き涙

をあふれさせている顔が見当たる。ここまではベルリンのマンガ・ファンもついてきてくれるだろう。少なくとも視覚表現上では、彼らの好きな作品と接点があるからだ。しかし同じくアタックがパロディ化したついでに、義春(1937-)は知られていないし、丸尾末廣(1956-)に至っては、『もう吸血鬼』の独訳版が刊行されているのだが、これはファンに「マンガとは見なされていない。例えばフィルのパロディに、彼らの考える「マンガらしさ」が窺える。目の大きな女の子や、かわいらしいモンスターに加えて登場するエキゾチックな文字は、少なくともフィルにとっては、どうせ誰にも理解できないのだし、分かったとしても本来の意味とは全然関係がないのだから、上下逆になっていても構わないのだ。

ベルリンのコミックが東京では無名である一方、ベルリンの日常生活には「東京」が入り込んでいる。翻訳版のマンガは、大手百貨店でもコミック専門店と同程度の地位を確保している。また近頃は、バスの窓が広告で覆われてしまっていて、外の世界は網目スクリーンによってフィルターが掛けられた視野の下でしか見ることができなくなった。こうしてベルリンですら「自然であること」は時代遅れになっていて、40年ほど前にR.バルトが東京をこう呼んだ「表徴の帝国」が日常的になってきた。「マンガ」という名の下でベルリンにおいて共存する様々な夢想空間の間に共通点があるならば、それはバルトの目にとまったシニフィアンのものである。この現象は東京あるいは特定のマンガだけでなく、今日の情報化社会と超経済主義を導く世界的なものである。表現方法に規制のない、コミックというメディアによって、現在様々なことができる。癒しになるような現実逃避、非現実的な現実を生きる、現実離れた(或いは愛国主義的な)純粹求道からの逸脱……全てが同じ場所で、ひょっとしたら同じ人物で。東京やベルリンのような大都市の視点からマンガ/コミックを考察することの魅力は、具体的にローカルな場所とグローバルな夢想空間が、まさにここで複雑に絡み合っているためである。

(独文和訳:木川弘美)

参考文献

- Jaqueline Berndt, "Beweglich, flächig, glatt: "Japan" und "Manga" in den Arbeiten des Künstlers Murakami Takashi", in Stephan Köhn & Martina Schönbein (ed.), *Facetten der japanischen Populärkultur 1 (Kulturwissenschaftliche Japanstudien 1)*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2005, pp. 6-36.
- 伊藤剛『テツカ・イズ・デッド ひらかれたマンガ表現論へ』NTT出版、2005年
- Béatrice Maréchal, "Garo, ein alternatives Manga-Magazin", in *Strapazin*, no. 81, November 2005 (Japan-Nummer), pp. 9-13.
- Matthias Schneider et al., *Deutschsprachige Comics*, Goethe-Institut
- (<http://www.goethe.de/kug/kue/lii/prj/com/deindex.htm>; letzter Zugriff: 13.11.2005)
- 清水巖『大阪漫画史——漫画文化発信都市の300年』ニュートンプレス選書、1998年
- 「特集 ドイツ語圏におけるコミックとコミック研究」『東北ドイツ文学研究』(東北大学文学部ドイツ文化研究室発行)、第48号、2004年、117-230頁、+別冊『ハロー、ドゥルース!』