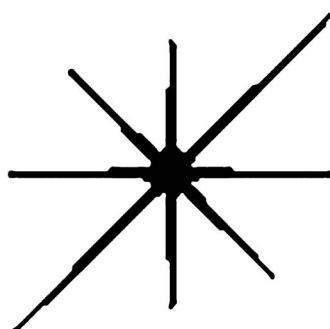


コメット通信 54

['25 年 1 月号]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

脳の無意識／ AI の無意識
久保田泰考——3

『チャイナタウン』シナリオ分析
——「チェーホフの銃」は発射されたか
田口 仁——5

東アジアの近代を美術でたどるには
呉 孟晋——7

越境する「線」
——アメリカ滞在を手がかりに
勝俣 涼——9

【連載】
2000 年代マンガ論の集大成
——本棚の片隅に 22
夏目房之介——11

脳の無意識／ AI の無意識

久保田泰考

磯光雄監督の手になる素晴らしい宇宙冒険活劇アニメ『地球外少女』⁽¹⁾には、那沙・ヒューストンという謎めいた魅力的なキャラが登場する。彼女が何を考えてあのクライマックスの行動を取ったのか（ぜひ作品をご覧ください）——おそらくあえて描かれなかったのだが、そのことがむしろ私たちに、「AIで／精神分析を／考える」とはどういうことなのかについてのヒントを与えてくれる。

私たちは「脳で考える」と、普段思い込んでいる。そして、いつのことかもわからない脳と言語の出会い以来、私たちは自然言語で考えることを当たり前のこととしてきた。だが、その時既に、思考プロセスが外部化されていく運命は決定されていた。言葉自体は脳の「外」であり（今では内も外もわからないくらい神経組織構造に組み込まれているが、それは例えば脳損傷によって手放されるのであり）、文字の発見を経て、外部記憶媒体へ書記されたものは、粘土板、パピルス、紙、活版印刷と進歩していく。やがてタイプライターの発明がニーチェ、ハイデガーらの思索に根源的なインパクトを与え、つまり、機械が吐き出す文字列は既に思考であり、詩作ではないかと……そして計算機の普及を経た今日、私たちは思考する機械をAIというより完全な形で手にしつつある。

そのような状況で、私たちが「脳で考える」というのは、素朴なメタファーとして、新しい意味をもつかもされない。つまり私たちはこれまで脳というマシン、意識と自然言語をインターフェースとする機械に頼って、「外」についての思考を続けてきたのだが、今やAIという別の思考のための機械を手に入れているのだ。（それを利用しない手はないではないか！）

ここでいう「外」とは無意識とほぼ同義であり、私たちの認識にとって未踏の「現実」である。それは意識にとっての世界の「モデル」たるリアリティではなく、むしろリアリティの構築を与える（例えば量子力学が明らかにするかもしれない）アーキテクチャであるのだ。ちょうどメンタルモデル、私たちが「心」と捉えているものが一つのモデルにすぎず、意識体験という制約に多分に拘束されたものであり、そのモデルをもたらしアーキテクチャとして無意識を考えることができるように。

作品の中で、どうやら那沙は「AIで考えて」いる。それは11次元の思考と呼ばれるのだが、未来も過去もなく、現在も単一でないような、おそらく可能的な世界を含んだ、超弦理論を援用しているらしい、端的に言えばSF的な思考である。しかしラカンにならば、およそ科学的な思考で意義があるのは科学に基づくフィクション——SFでしかないではないか。

実際、考えてみてほしい。この世界で起こることの全てが計算可能で、世界モデルが予測可能なら、あえて「生きる」、今この生という感覚にすぎる必要はない。脳のもたらし意識構造が、時空間という制約を私たちに課していることは明白である。AIの内部構造、LMMの多次元の空間の構造は無時間的なものであり、あらかじめ全てを含んでいる。複雑な地形の地表の低いところを選んですべからく水が流れていくように、ホップフィールドネットワークは答えを導く。

それはライブニッツがかつて抱いた、真理の実在性、最善のことは起こるべくして起こる、という想念に近い感覚かもしれない⁽²⁾……この宇宙自体が精妙な機械であり、計算可能性を通じてそれに一体化するなら、個として生きることに何ほどの意味もないのであり……しかもそれは生は無意味であるという虚無感ではなく、完全な宇宙という想念がもたらす、個体の観点という意味の消去であ

る。あらゆることは決まっている、あるいはフィットした、そうあるべきものが未来を開くだろうと……

しかし、おそらくそれも完全な表象ではないのだろう。結局のところ私たちは、私たちの「生」すら、私たちの意識的経験において不完全にしか表象できないのではないか。時間と空間に制限された思考形態、個体の生存に最適化された意識体験ゆえに、個か種かという二分法に陥るゆえに。作品の中では史上最高知能に達した AI が、地球上での人類の存続のために約 3 割を殺処分すべきという提案を行う。だがその AI は、人間と人類は違うものと理解しているのだ！（確かにそれは「生」そのものの理解として、より合理的かもしれない。）

現実には私たちは、人間と人類は同じと言いながら、個か種かと選択するような思考にしばしば陥る。例えば、Covid-19 に罹るものは罹れ（強い個体が生き残ることが種の利益につながる）といった不完全な想念が、「生」の実相をかすりもしないゆえに、結果的に「生」に多大な損害を与えていることは、先進諸国の壊滅的な公衆衛生データが示す通りである。無論そうした後付けの大量データによっても、「生」の全体像を表象することはできないのだが。それは個や種といったイマジネールな表象では掴めないし、象徴的な規定、遺伝子のデータから零れ落ちるものである。

「生」とは、現実界が常に私たちに思考することを促すように、「不可能なもの」であり、あえて言えば DNA の分子構造がたまたま示すような「結び」でしかない。そのような、ヒトにとってもはや無意味な、現実界としての「生」を足場とした無意識こそ、最晩年のラカンが探求しようとしたことなのだが⁽³⁾、AI はヒトよりも先にそこへ辿り着くのかかもしれない。

【注】

- (1) 磯光雄監督『地球外少年少女』2022 年、Production +h 制作。
- (2) G.W. Leibniz, *Die philosophischen Schriften*, 7 vols. Edited by C. I. Gerhardt. Berlin, 1875–90. Reprint, Hildesheim: Georg Olms, 1965.
- (3) J. Lacan, *La Troisième*, 1^{er} Novembre 1974.

執筆者について——

久保田泰考（くばたやすたか） 1967 年生まれ。現在、滋賀大学保健管理センター教授。専攻＝精神医学・精神生理学・精神分析。小社刊行の著書には、『[ミシェル・フーコー『コレージュ・ド・フランス講義』を読む](#)』（共著、2021 年）がある。

『チャイナタウン』 シナリオ分析

——「チェーホフの銃」は発射されたか

田口 仁

2024年には、映画監督で脚本家の井土紀州氏から依頼を受けて、ロマン・ポランスキーの映画『チャイナタウン』のシナリオを翻訳し、共にその分析を行う機会をえた。

ロバート・タウンによる本作のシナリオは、1974年に第47回アカデミー脚本賞受賞の榮譽に輝き、これまでに脚本制作術の書籍のなかで盛んに取り上げられてきた、映画シナリオの代表的な模範例である⁽¹⁾。しかし、このシナリオの全貌を日本語でたどれる資料は、日本初公開当時に『キネマ旬報』掲載された採録シナリオ⁽²⁾と、映画と元のシナリオを折衷したとみられる小説版⁽³⁾があるだけで、タウン自身の手が見える当のシナリオからの翻訳は見当たらない。そこで、もはや半世紀近く模範として仰がれてきたこのシナリオを、原本から——何が原本かという議論はあろうが——確かな精度で分析し、そのエッセンスを自家薬籠中のものとする。そして、そこでえられた成果の一部を日本映画大学の脚本分析講座で披露しようというのが、このプロジェクトの目論見であった。

すぐれた創作者と脚本分析を共にできることは、研究者としては大変幸運な機会である。というのも、その指摘が啓発的でときに創造的ですからあることは無論だが、制作術の為に作品や脚本を分析することと、研究や批評の為にそれらを分析することがしばしば大きく異なるからだ。『チャイナタウン』のシナリオの評価のポイントとしてよくあげられるのは、それがいわゆる「チェーホフの銃」の模範例であるということである。壁に銃が架けられているならば、その銃は発射されなければならない。つまり、物語に登場するものが全て必然性を持ち、そこに不要な要素が存在しないことが理想とされる。いかにも『チャイナタウン』では、冒頭に現れる依頼人が漁師であることから、主人公と日本人庭師との他愛無い会話といった細部までもが終盤の展開の伏線となっている。一見すると隔たった出来事同士の結びつきが終局に向かって露になり、ラストシーンのチャイナタウンの場面において全てのピースが出そろってその構成はまさに圧巻である。更にここにキャラクターの名前が示すメタファーの次元、参照されたオイディプス神話とその変奏の意味、同時代に対する批評性さえ読み込むのであれば、最早手も足もでないという印象だ。

だが、果たして本当にそれが傑作の理由なのか？ 一般に人文学の批評的分析ではテキストは整合的なものとして扱われる。矛盾した、あるいは回収しがたい細部があっても、それらは解釈によって作品全体を脱構築的に読み替えるためのドアノブのようなものとして積極的に機能する。しかし、制作術ではそうした箇所が肯定的に評価されることはなく、映像として初見で機能しない文学的メタファーも技術的な欠点とされることがしばしばである。例えば井土氏の分析では、探偵ジェイク・ギテスとイヴリン・モーレイのラブシーンには説得的な助走が足りず、映画の後半に初めてギテスの自室が現れる構成もやや危ういものとされる。この2カ所はどちらも物語上の転換点をつくる場面で、演出上の扱いによっては作り手の意図、機能させたい狙いが突出してしまう可能性があった。作品が傑作であるという結論を前提とすれば、こうした細部は好意的に合理化できるが、起点を起すことを意図する制作術からすれば、この懸念は妥当なものである。

このような作家の目を借りてフラットにこのシナリオを読むならば、『チャイナタウン』には「チェーホフの銃」の規範から逸脱する座りの悪い細部が見えてくる。ポランスキー演じる小柄なギャン

グは主人公ギテスの鼻を切り裂き痛烈な打撃を与えたにもかかわらず、報復を受けることもなく、ラストシーンにも出てこない。ただの雇われ俳優に過ぎない偽イヴリンはなぜか陰謀の真相を知っていた。ギテスはなぜ一人で全ての糸を引く大物クロスと対決し、さらに彼らをチャイナタウンに（そしてヒロインを破局に）導いてしまうのか……etc.。撮影直前にボランスキーとジャック・ニコルソンによって変更された部分も多々あるようで、手に入れることができたシューティング・スクリプトと見られるものでさえも完成した映画とは異なる部分があった。クロスがギテスの名前を呼び間違える、イヴリンが意図せずクラクションを押してしまうといった暗示ないしは伏線として理解される映画の細部も、撮影当初から計画されていたものではないようだ。その他にもギテスがクロスに電話をかける場面などは、その位置を入れ替えることで電話の意味さえもが変わっている。つまり、シナリオの複雑な構造は貴重な達成であるものの、その構築が「チェーホフの銃」の模範とまで完璧として見なされるのは、むしろこれが「傑作」であるということの理由付けの必要から生じた見解であり、因果関係の順序は逆であるか、あるいは過度に強調されていると思われるのである⁽⁴⁾。

実際のところ、故青山真治が『われ映画を発見せり』の中で書いているように、映画の制作は理想と現実の間で引き裂かれる困難と共にあり⁽⁵⁾、それは様々な要因のために制作者の技術が成熟してからでさえもなくなることはない。フィルムのみならず、俳優、時間、予算、スタッフワーク、天気、交通量、劇場とあらゆる現実が観念としての映画に抵抗するメディウムなのであり、完成した映画は両者の摩擦の中で結果的に生み出された痕跡の記録のようなものだ。映画学の分析概念の成果を否定するわけではないが、それを過信すれば分析は『チャイナタウン』のギテスのように「分かっているつもりで、なにも分かっていない」まま、ひたすらバッドエンドに向かって迷走を繰り返すことになるだろう。

井土氏との脚本分析は今後も継続される予定になっている。この協働に私が貢献できることはまだ乏しいが、映画学が映画の現在と未来に創造的に関わる方途をその中で見つけられることを期待している。

【注】

- (1) 代表的なものには以下とそのシリーズがある。シド・フィールド『映画を書くためにあなたがしなければならないこと——シド・フィールドの脚本術』安藤紘平・加藤正人訳、フィルムアート社、2009年。
- (2) 大久保賢一採録「チャイナタウン」『キネマ旬報』第653号、キネマ旬報社、1975年3月、77-93頁。
- (3) ロバート・タウン『チャイナタウン』榎あきら訳、文陽社、1975年。
- (4) 以下の論文も『チャイナタウン』シナリオの非一貫性を指摘している。Cameron, Evan Wm. “Robert Towne, Chinatown, and the Bewitchments of ‘Tone’.” 2006. YorkSpace, <<http://hdl.handle.net/10315/36133>>. もっとも矛盾としてあらゆる飛躍を切ってしまうと、大抵シナリオは魅力のないものになる。井土氏によれば、そのあたり塩梅は「経験」というより他ないという。
- (5) 青山真治『われ映画を発見せり』青土社、2001年、15-18頁。

執筆者について——

田口仁（たぐちひとし） 1982年生まれ。現在、東京大学大学院総合文化研究科博士課程在籍。専攻＝芸術理論史、映画文化史。主な著書には、『東京時影』（共編著、羽鳥書店、2023年）などがある。

東アジアの近代を美術でたどるには

呉 孟晋

沈黙しているとき私は充実を感じる。口を開こうとするとたちまち空虚を感じる――。

最近、中国の文豪・魯迅の著作のなかでも難解で知られる詩集『野草』（1927）にあるこの一節（竹内好訳）を時おり思いうかべることがある。それは、昨年春に「横浜トリエンナーレ」を訪れたことがきっかけであった。3年に一度、横浜で開催される現代美術の祭典がかかげる2024年のテーマが「野草：いま、ここで生きてる」であったのだ。

現在の世界が個人の生存を脅かすような危険な状況にあると考えたアーティスト・ディレクターのリウ・ディン（劉鼎）とキャロル・インホワ・ルー（盧迎華）によって一世紀を経て呼びもどされた反骨の作家の思いは、言葉や文字で伝える文学だけでなく、視覚に訴えかける美術作品にも結実していた。それは彼が青年芸術家たちを啓発したことで制作された一連の木版画（中国語では「木刻画」）であり、黒と白のみで労働者の生活の苦しさや戦争の悲惨さを力強く表現する。会場のなかでは、意表をつくような奇抜な現代の作品にも負けない存在感をしめしていた。

医学を志していた魯迅が、日本留学中に仙台で遭遇したいわゆる「幻灯事件」で、文学による救国に目覚めたことはよく知られている。そして、実はこれらの木刻画も彼が大正期の日本で展開された創作版画運動を中国に紹介して生まれたものである。

意外に思われるかもしれないが、明治から大正、昭和初期にかけての日本の美術は、当時植民地であった台湾や朝鮮だけではなく、中国にも影響を及ぼしていた。いち早く近代化に乗り出していた日本は東アジアのなかで政治や経済のみならず、文化や芸術でも先行していたことから、中国の若者は日本への留学をとおして西洋の思想や実践を効率的に吸収しようとしたのである。

ただし、今となってはこうした歴史のなかでの営みがなかなかみえてこないのは、魯迅のいう「沈黙」の時間が長かったからかもしれない。

1937年の盧溝橋事件に端を発する日中全面戦争は中国からの留学生たちの前途を断つもので、その後、彼らの多くは抗日運動に身を投じた。さらに日本の敗戦により構築された20世紀後半の東アジア世界は、長らく東西冷戦のもとで両陣営に分断された。中国は大陸の中華人民共和国と台湾の中華民国に、朝鮮半島は南の大韓民国と北の朝鮮民主主義人民共和国に分立し、今日にもつづいていることは承知のとおりである。戦後の近代美術史の研究においてもそれぞれの国や地域で完結する叙述にかたより、日本をふくめた西の自由主義陣営がアメリカと、東の社会主義陣営がソ連（現ロシア）と、という、それぞれの対「西洋」という文脈のみで語られることが多かった。

とはいえ、東西冷戦が終結した1990年代以降は、これまでの空白を埋めるかのように、中国や台湾、韓国それぞれで20世紀美術の展開についての研究が飛躍的にすすんできた。日本もそうした動きと連携を深めている。1999年には、東アジア各国・地域に散らばる洋画や水墨画など近代の名品を一堂に展示した「東アジア／絵画の近代：油画的誕生とその展開」展（静岡県立美術館、台北市立美術館ほか）が、2005年にはモダニズムのなかでもキュビズムの展開をアジア全域の規模で展観した「アジアのキュビズム：境界なき対話」展（東京国立近代美術館、シンガポール美術館ほか）が、それぞれ国際規模で巡回した。2012年に筆者が共同企画した「中国近代絵画と日本」展（京都国立博物館）は、

中国絵画の近代化にたいして日本が与えた影響を本格的に検証する足がかりとなった。

冒頭でふれた「横浜トリエンナーレ」での魯迅が関係した木刻画の展示も、実は2022年に町田市立国際版画美術館で開催された「彫刻刀が刻む戦後日本：2つの民衆版画運動」展などの成果がいかされている。この展覧会は、社会運動とむすびついた在野の戦後版画運動と全国の小中学校で展開された教育版画運動に、魯迅の木刻画運動の影響をたどろうとするものであり、大正・昭和初期の日本の創作版画運動が今度は中国から逆輸入されたかたちで展開していったことを明らかにした。近代から現代にかけての日本と中国のつながりは、すこし視点をずらしてみるだけでおたがいに影響を受けたり及ぼしたりしあう、互恵的な関係にあることがわかるのである。

東アジアの美術は、むかしもいまもつながっている。戦火の絶えない「危機」の時代にあるなかで、美術は私たちになにをもたらしてくれるのであろうか。魯迅のいう「充実」して「口を開く」ためにも、さまざまな困難を乗り越えてきた日本と中国をふくめた近代東アジア美術の展開は、そのことに思いをはせるきっかけとなるにちがいない。

執筆者について——

呉孟晋（くれもとゆき） 1976年生まれ。現在、京都大学人文科学研究所准教授。専攻＝中国絵画史。主な著書には、『移ろう前衛——中国から台湾への絵画のモダニズムと日本』（中央公論美術出版、2024年）がある。

越境する「線」

——アメリカ滞在を手がかりに

勝俣 涼

筆者は2024年夏から半年間ほど、ニューヨークを拠点としてアメリカに滞在した⁽¹⁾。彫刻に関するリサーチを主旨としつつ、現地で活動するアーティストのスタジオや美術館・アートセンターへの訪問を通じて、文化芸術活動に従事する人々から多くの知見を得る機会があった。本稿では、それらを包括的に振り返ることは叶わないが、いくつかの断想を辿りながら、滞在記の一節として書き留めてみたい。

ところで、同様の主旨によるアメリカ訪問は、一昨年に3カ月ほど同地に滞在したことに始まる。その折にも本誌に寄稿している（『コメット通信』43、2024年2月号）が、そこではバーバラ・チェイス＝リボウやチャカシア・ブッカー、シモーヌ・リーら、ブラック・アーティストの展示に触れつつ、西洋中心主義的な価値概念への対抗的、あるいは攪乱的な実践に注目した。これをひとまずの足がかりとするならば、ジェンダー化されてきた表現領域でもある工芸や手芸の言語を取り入れる彼女らの造形的関心は、同記事では触れていなかったもうひとりのアーティスト、ゲゴにも通じるものだろう。グッゲンハイム美術館では一昨年、20世紀後半のラテンアメリカを代表するこのドイツ系ベネズエラ人アーティストの大規模な回顧展が開催され、立体的な織物とも言うべき入り組んだ構造をもつワイヤー彫刻などが展示された。

今回の滞在において、これに連なる展覧会としてまず観覧の機会を得たのは、ニューヨーク近代美術館での「近代性をクラフトする：ラテンアメリカのデザイン 1940-1980」展である。そこでは第二次大戦後に経済発展を遂げ、欧米先進国とは異なる近代性を経験したラテンアメリカ諸国におけるさまざまなデザイン実践が紹介されていた。社会的にも、同展が射程とする年代にこの地域が経験した歴史は、激動に満ちたものであった。たとえば、国内に重心を置いた工業化政策の進展と行き詰まり、外国資本の導入を目的に図られた国内情勢の安定とそれに呼応した軍部の台頭、冷戦構造の力学の影響、都市の肥大化など。そこには、先進諸国との緊張に満ちた関係がある。同展で展示されていた文化的生産物もまた、欧米への単なる追従や模倣には還元されない、独自のモダン・デザインを体現していることが興味深い。新興の中間層に革新的な家具を提供するデザイン工房に携わったミシェル・ヴァン・ボイレンとクラウス・グラube、モーリー・ウェップによる、バウハウスのデザイン概念とメキシコの要素を組み合わせた《アラ克蘭（サソリ）椅子》（1940年ごろ）の造形などは、その一例だろう。

同展では、ファイバー・アートを学んだコロンビアのオルガ・デ・アマラルによる、動物繊維による抽象的だが風景のようなアース・カラーの起伏をもち、美術・デザイン・工芸を越境するような立体タペストリーなども印象的であった。そこではまた、こうした領域越境性に加え、あるいはそれと関連して、視覚に提示される静的なイメージに終始しない、触覚的な身体性も重要だろう。ここから、蜘蛛の巣のように張りめぐらせたワイヤーが観者を取り巻く空間にテクスチュアを与え、作品との身体的な交渉関係を強調するゲゴの《網状領域》（1969年）なども思い起こせるかもしれない。

触覚的に働きかける直接性は、1960年代のラテンアメリカという磁場において、ブラジルで展開したリジア・クラークらの新具体主義（ネオ・コンクレティスム）、そしてキネティック・アートや

オブ・アートとも呼応した、神経を直に刺激するような生理的律動を喚起する作品群によって追究されたものであることが知られている。後者については、ベネズエラ出身のヘスス・ラファエル・ソトやカルロス・クルス＝ディエスの作品が代表的なものであろう。

今回のアメリカ滞在では拠点としたニューヨークに加え、テキサスやフロリダを訪問する機会もあり、その過程でしばしば上述の作家たちの作品に触れられたことを思い返すと、そのエリアが全米でもとりわけヒスパニック系人口の多い州であることに気づく。実際、今回訪れた美術館のいくつかには、中南米のバックグラウンドをもつアーティストへの着目が、キュラトリアルな方針として自覚的に組み込まれていることが認められた。たとえば、無数の細いチューブを吊り下げて三次元の容積を出現させ、そこに進入する身体と空間を触覚的に浸透させるソトの〈Pénétrable〉が出迎えるマイアミのペレス美術館は、「カリビアン・カルチュラル・インスティテュート」というリサーチ・プラットフォームをもち、現代作家を含むカリブ海地域にまつわる作品の展示・収集・研究を行なっている。

ヒューストン美術館では、ジャン・ティンゲリーとソトを特集した展示と並び、クルス＝ディエスに一室が充てられていた。1959年に始まる代表的な〈Physichromie〉シリーズなど、支持体の上の顔料としてではなく、眼の中で成立する光学的な作用として捉えられた色彩が、見る者の動きに応じて明滅的な振動を示す「身体的な色彩の実験」に焦点が当てられている。同館ではまた、ウルグアイの画家ホアキン・トレス＝ガルシアが1942年に設立し、美術・工芸・家具デザインといった諸領域の序列的な区分を乗り越え、構成主義的な理念を日常生活へと接続することを目指した芸術学校、トレス＝ガルシア工房周辺の活動や、ブラジルの新具体主義など、生に密接したラテンアメリカの芸術実践に着目した展示が際立つ。

以上のように、ラテンアメリカ地域の近現代芸術にはしばしば、ジャンル間の相互接続的なダイナミズムを見出すことができる。一昨年、昨年のアメリカ滞在中、いくつかの展覧会を通じてあらためて関心を寄せた点である。最後に興味深い特徴として、その拡張展開性が多い場合、造形的には「線」の採用によっていることに触れておきたい。ゲゴのワイヤーやソトのチューブ、クルス＝ディエスの光学的レリーフを構成する細長いストリップなどがその一例である。編む、結節させる、集積する、曲げる、捻る、突出させる、といったさまざまな操作を通じて二次元と三次元を往還し、広範な造形物や空間知覚を生成しうる、線的な要素の潜在的な可塑性が探究されているとも言えそうだ。ヒューストン美術館における「線から空間へ」と題された特集展示では、線のもつそうした力能をテーマとしていた。同展ではゲゴを主要な焦点としつつも、ロシア構成主義を代表するナウム・ガボのナイロン糸を使った立体作品から、日系アメリカ人アーティスト、ルース・アサワによる、ワイヤーを編んで形成された半透明の球と円錐が貫入し合う幾何的かつ有機的なボリューム、そして「機能的な彫刻」と解説されるジョリス・ラーマンの《ドラゴン・ベンチ》（2014年デザイン、2015年製作）まで、多様な時代・地域・領域にまたがる線の表現が検証されていた。

【注】

- (1) この滞在は、「文化庁アートクリティック事業」のプログラムによるものである。

執筆者について――

勝俣涼（かつまたりょう） 1990年生まれ。美術批評家。小社刊行の著書には、『今井祝雄――長い未来をひきつれて』（共著、2024年）がある。

【連載】

2000 年代マンガ論の集大成

——本棚の片隅に 22

夏目房之介

水声社刊、鈴木雅雄編『マンガを「見る」という体験——フレーム、キャラクター、モダン・アート』（2014 年）、鈴木雅雄・中田健太郎編『マンガ視覚文化論——見る、聞く、語る』（2017 年）、『マンガメディア文化論——フレームを越えて生きる方法』（2022 年）の 3 冊は、それぞれ複数の論者を集めてワークショップを行い、各発表者が執筆した論文を単行本化したものだ。

発表者、執筆者は、編者をはじめ、マンガ研究、美術史関係などの領域から越境的に参加している。

伊藤剛は、『テヅカ・イズ・デッド——ひらかれたマンガ表現論へ』（2005 年）で、2000 年代のマンガ批評の画期をなした。宮本大人は、『『漫画』概念の重層化過程——近世から近代における』（2003 年）などの重要論文で、近世近代の漫画史を見通す議論を展開。佐々木果は、『まんが史の基礎問題——ホガース、テプフェールから手塚治虫へ』（2012 年）で、世界マンガ史の連続性の中でマンガを位置づけた。

紹介だけで紙幅を食うのでこの辺りにするが、これら 2000 年代のマンガ研究の成果が本シリーズ刊行の前提にあったことは、『マンガを「見る」という体験』まえがきで鈴木が書いている。2000 年代マンガ論は、アカデミアと連携し、特異な展開をみせた。本シリーズの刊行は、今のところ、その集大成的な到達点といえる。

私も聴衆として参加したワークショップは毎回盛況で、レベルの高い抽象的な議論が多いにもかかわらず、60-100 人の聴衆を集めた。

これらの動きの前兆には、私も出演した NHK『BS マンガ夜話』（1996-09 年放映）があった。マンガを語る面白さが伝わり、多くの反応を得た。放映で刺激を受けた人の一部が論文を書き、2000 年代の活況につながった。90 年代に育ったマンガ論受容層が、2000 年代の研究成果をうみ消費したのである。

その後、水声社マンガ論シリーズが出版された。様々な論者が新たな問題を提起し、コマとは何か、瞬間と持続、近代とマンガの関係など、歴史的な射程は広がり、欧米のマンガ論も参照された。

マンガのコマと絵が瞬間を描いたかのように受け取られる傾向に疑問を投げ、むしろ絵は「動いてしまう」のだと喝破したのは、鈴木雅雄『瞬間は存在しない——マンガ的時間への問い』（『マンガを「見る」という体験』）だ。野田謙介はそれを受けて、日本で「コマ」とされてきた現象を「フレーム」という言葉で捉え、じつはコマの内外に複数のフレームが存在するとした（『マンガにおけるフレームの複数性と同時性について——コマと時間をめぐる試論（1）』、同上）。両者の議論は、マンガ表現の概念を相対化し、多様な可能性を見せた。

佐々木果は、絵とコマを「見る」ことはできないとし、「物語」がマンガの「形式化」を要請するとした（『まんがの形式化と物語』『マンガ視覚文化論』）。具体的なマンガに即してみれば、たしかに「物語」がコマや絵や台詞を生成させている。これもマンガという経験を新たな次元に置き直す観点だった。

三輪健太郎は、テプフェールに触れ、ベンヤミンを参照し、「モダニティを体現するメディアとして生まれ、『機械の論理』をなぞるかのように作り出されたマンガ表現が、にもかかわらず獲得する両義性（モダニティの産物であると同時に、モダニティをパロディ化して批判するアイロニカルな

実践でもありうることを指摘」（「機械じかけの世界の中で——マンガとモダニティの両義性」『マンガメディア文化論』）。近代をめぐる問題の難しさを述べる。ここまできると、私などはついていくのがやっとだ。

かくのごとく、抽象度の高い議論が、今あげた例をはるかに越える量で、この3冊に収められている。その成果は評価に値する。同時に、今後マンガ研究を目指す人たちが気の毒になる。私が、無教養を顧みず「マンガ表現論」を書いた頃は、物知らずゆえの蛮勇をふるうことができた。アカデミアと連携したマンガ研究は、当然のように厳密な検証と緻密な言語化を要する。

『マンガ夜話』が、ミーハーな好奇心に訴え、それなりの受容層を形成したとすれば、そこにはゆるいマンガ読者も含まれていた。2000年代マンガ論の展開は、その抽象度の高さに、現在テレビなどで流通する「ワンピース芸人」的な受容層との回路を閉じてしまったともいえる。これは「知的上昇の自然過程」で、歴史的な必然でもある。いつの日か、この閉じた回路を多少とも回復することはありうるのだろうか。

執筆者について——

夏目房之介（なつめふさのすけ） 1950年生まれ。マンガ批評家。学習院大学名誉教授。専攻＝身体表象文化学。小社刊行の著書には、『[マンガ視覚文化論——見る、聞く、語る](#)』（共著、2017年）がある。

水声社の新刊

(2025 / 1 / 31)

【2月の新刊（予定）】

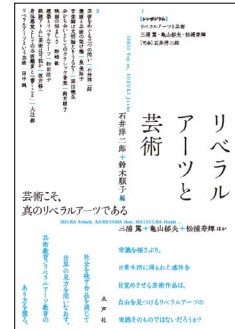
リベラルアーツと芸術

石井洋二郎＋鈴木順子 編

【2.7 発売】

▶常識を揺さぶり、感性を目覚めさせる芸術作品は、自由を見出そうとするリベラルアーツの実践そのものではないだろうか？ 社会を映す作品を通じて世界の見方を問いなおす芸術教育／リベラルアーツ教育のあり方を探る。

46 判並製／259 頁／2500 円＋税 ISBN：978-4-8010-0846-5



J・M・クッツェー 命をめぐる思索

——『夷狄を待ちながら』から『恥辱』へ

川村由美

【2.17 発売】

▶創作ノートを精査し、内容、舞台、そして発表時期のまったく異なる二つの代表作、『夷狄を待ちながら』と『恥辱』のあいだに続編関係を見出すことで、難解とされるこの南アフリカ出身作家の作品世界の根幹をなすメカニズムに肉薄する。

A5 判上製／218 頁／4000 円＋税 ISBN：978-4-8010-0767-3



【1月の新刊（既刊）】

コモン・グラウンドの倫理

——デュラス、フーコー、シャールの文学空間

《叢書言語の政治》

ロバート・ハーヴェイ 中川真知子訳

【1.24 発売】

▶「^{パルタージュ}共有／分断」を鍵として、デュラス作品における災厄の痕跡へ迫り、シャールの詩作のうちに不朽の希望を探る。フーコー、アガンベン、ディディ＝ユベルマンとともに、フランス文学に刻まれた生政治の記憶を浮上させる試み。

A5 判上製／448 頁／6500 円＋税 ISBN：978-4-8010-0840-3



水声社

【編集部】 横浜市港北区新吉田東 1-77-17 tel. 045-717-5356 / fax. 045-717-5357 <http://www.suiseisha.net/blog/>
プレスリリース担当：板垣 k.itagaki@suiseisha.net

ブックカフェ



本の庭
le Jardin des livres

本の庭



早春の候となりました, 緑と本に囲まれて, 憩いのひとときをお過ごしいただけるように, 都内でもまだ緑の多く残る山王にブックカフェを開きました。店内には水声社の本を展示販売しており, 新刊は本屋さんの店頭と並ぶより, 10日から1週間ほど早く入荷します。「できる限り手作りの物を」をモットーに, パニーニやケーキなど, 店内の本をご自由にお読みいただきながら召しあがれる軽食, 焼菓子や各種スイーツは, 窓辺の景色とともに季節を感じていただけるように, 旬の果物を使っております。

Instagram もご覧ください。

【カフェの情報】

住所：東京都大田区山王 1 - 22 - 16

アクセス：JR 京浜東北線大森駅 山王北口より徒歩7分

営業時間：11:00 ~ 18:00

営業日：木・金・土・日（詳しくは Instagram をご確認ください。）2025年1月は, 9日より営業再開いたします。

TEL：070 - 4171 - 0860

店内設備：スロープを設置できますので, 車椅子のままご来店いただけます。

Free Wi-Fi



本の庭
le Jardin des livres

(広告)