

## キャラクターイラストレーション領域の概念整理と方法論確立のための基礎研究

### BASIC RESEARCH FOR FACILITATING AN UNDERSTANDING OF CHARACTER ILLUSTRATION CONCEPTS AND ESTABLISHING CHARACTER ILLUSTRATION METHODOLOGIES

多田 由美 先端芸術学部まんが表現学科 准教授  
杉本 真理子 先端芸術学部まんが表現学科 講師  
泉 政文 先端芸術学部まんが表現学科 助教  
網島 夢美 先端芸術学部まんが表現学科 実習助手  
萩原 こまき デザイン学部ビジュアルデザイン学科 実習助手

Yumi TADA Department of Manga Media, School of Progressive Arts, Associate Professor  
Mariko SUGIMOTO Department of Manga Media, School of Progressive Arts, Assistant Professor  
Masafumi IZUMI Department of Manga Media, School of Progressive Arts, Assistant Professor  
Yumi TSUNASHIMA Department of Manga Media, School of Progressive Arts, Assistant  
Komaki HAGIWARA Department of Visual Design, School of Design, Assistant

#### 要旨

まんが表現における作画技術教育の前提として必要なのは、まんが表現史的な視点である。手塚治虫系のキャラクター表現に関しては、田河水泡とディズニーの作画方法を構成主義的に解釈した「ミッキーの書式」に基づくことが指摘されているが、本報告では少女まんが領域における「ミュシャの書式」（すなわちヨーロッパの19世紀末から、アール・ヌーヴォー、アール・デコなどの挿絵や広告画の援用・解釈に基づく「書式」）の所在について仮説的に述べる。1901年、与謝野晶子『みだれ髪』の表紙に藤島武二がミュシャふうの意匠を採用し、近代女性文学における「私」と「ミュシャ」的表象が結びつく。そして1970年代に少女まんが領域で「内面の発見」がなされた時、それを主導したいわゆる「24年組」によって再度「ミュシャの書式」が再受容された。「ミュシャの書式」は一見、キャラクター的、非歴史的に見えながら、日本近代の少女まんがを含む女性表現では近代的自我や身体性、政治性を包摂しうる表象として出発し、「24年組」の背後にある近代史的な文脈を理解することはまんが教育として重要である。

#### Summary

Perspectives based on knowledge of the history of manga expressions are essential for learning manga drawing techniques. It has been pointed out, for instance, that manga characters in the Osamu Tezuka vein are based on the “Mickey's format” which was a Constructivist reinterpretation of the drawing methods of Suiho Tagawa and Walt Disney. This report discusses the hypothesis that an “Alphonse Mucha format” (based on the influences and reinterpretations of Art Nouveau, Art Deco and other late-19th century illustrations and advertising art) exists within the shōjo manga genre. In 1901, Takeji Fujishima adopted a Mucha-esque design for the cover of *Midaregami* (Tangled Hair) by Akiko Yosano, bringing together for the first time the Mucha-like image and the “notion of self” in modern Japanese women's literature. In the 1970s the Alphonse Mucha format was adopted again, this time by the Year 24 Group of shōjo manga artists, who spearheaded the “exploration of the inner self” in shōjo manga stories. At first glance the Alphonse Mucha format seems ahistorical and to concern only the external appearance of manga characters. However, within modern Japanese female expressions including shōjo manga, the Alphonse Mucha format originated as imagery capable of suggesting the modern ego, physicality, and political nature, and as such, understanding the modern historical context of the Year 24 Group bears significance to manga education.

まんが表現の絵画的側面の成立については近代史を消去し、『鳥獣戯画』を出自とする鳥羽絵などに起源を求める態度が俗説として普及し、本学大学院の修士論文の発表会でも、まんが領域を専門としない教員の側からしばしばそのような学術的根拠を欠く意見が出されるほどである。

文化領域にはこの種の「創られた伝統」が常に存在するが、このような「伝統」とポストモダニズム論を結びつけた安易な言説が、いわゆるクールジャパン政策と呼応する形で主として現代美術の側から出されている。

このような状況を踏まえ、まんが表現の絵画的側面を主としてキャラクターの作画方法から教育ないし研究しようとした時、まず重要なのが、その歴史的な起源と変遷を概観しうる歴史観を持つことである。大塚英志は手塚治虫の記号的な絵の成立の背景に、大正から昭和前期のディズニーの大正アヴァンギャルドないし構成主義的受容を指摘した<sup>(\*)1</sup>。手塚とディズニー、そして田河水泡と大正アヴァンギャルドの関わりは、いずれも歴史的な事実として広く認識されてきたが<sup>(\*)2</sup>、しかしまんがに関わる言説が一度、学術研究を装った瞬間、伝統への飛躍が通俗的に行われる傾向にある。同様の事態が少女まんが領域の絵画的側面についても指摘できるだろう。

いわゆる少女まんが的絵の出自の一つが、フランスにおけるアルフォンス・ミュシャ（1860-1930）に代表されるアール・ヌーヴォーのイラストレーションや、アール・デコ期の挿画、あるいはイギリスの世紀末から20世紀初頭におけるいわゆる「挿画の黄金時代」の強い影響下にあることは作り手やファンにはちょうど手塚とディズニーの関係のように自明とされてきた。しかし、例えば荒俣宏による膨大な海外資料の紹介がある一方<sup>(\*)3</sup>、両者の歴史的な関係の成立史についての具体的な整理はなされていない。本報告ではその最小限の枠組みを提示するものとする。

少女まんがの表現上の特徴がモノログによる内面表現にあり<sup>(\*)4</sup>、1970年代初頭に少女まんが領域で萩尾望都ら、いわゆる「24年組」による「内面の発見」があったことは指摘されているが<sup>(\*)5</sup>、これは明治30年代における近代文学史上の「内面の発見」の反復として理解できる<sup>(\*)6</sup>。

その際、明治期の女性表現において注意すべきなのは、女性一人称からなる言文一致体が男性の庇護下に生まれたという問題で、水野葉舟『ある女の手紙』や田山花袋『蒲団』に引用された、小説のモデルの女性たちの書簡における言文一致体の「私」という文体によってつくられた「キャラクター」である、という指摘がある<sup>(\*)7</sup>。とすれば、近代小説の成立に併走する形で、例えば花袋によって『蒲団』のモデルとされた永代美智代をも作者として含む、明治期の少女小説がどのような表象と結びついていたかが考えられてしかるべきだ。この場合の表象とは、挿画に恐らくは代表される。



図1

その時、例えば明治34年に刊行された与謝野晶子の処女歌集『みだれ髪』が藤島武二のアール・ヌーヴォーふうの挿画によって刊行されたというよく知られた事実は、改めて注目されなくてはならない（図1）。与謝野鉄幹の主宰した『明星』には、ミュシャの挿画のあからさまな借用が多数確認できることは指摘されている<sup>(\*)8</sup>。今の我々は与謝野晶子の『みだれ髪』の官能的な詩や反戦時から刷り込まれたパブリックイメージと、ミュシャ的な挿画の間に、ともすれば乖離を感じる。しかし藤島の『みだれ髪』挿画の影響を受け、杉浦非水がやはりアール・ヌーヴォー的意匠に基づく「みだれ髪カルタ」を制作したことなども念頭に置いた時、明治30年代に成立した女性たちの「内面」が、男性によってその視覚的な表象においてはアール・ヌーヴォーのそれと明確に結びつけられていたことは注意すべき問題である。

与謝野晶子は『みだれ髪』の冒頭でこう記す。

〈この書の体裁は悉く藤島武二先生の意匠に成れり 表紙画みだれ髪の輪郭は恋愛の矢のハートを射たるにて矢の根より吹き出たる花は詩を意味せるなり〉<sup>(9)</sup>

この時期、新体詩や近代短歌が、同時代の青年たちに、例えば「自分の経験したことではなければ詠めない、あるいはありのままのことを書く真摯が文学だ」<sup>(10)</sup>と意識されていたように、「心」から噴出する「詩」はこの時代の「詩」そのものへのパブリックイメージであったといえる。与謝野の『みだれ髪』第3首にはよく知られる「髪五尺ときなば水にやはらかき少女ごころは秘めて放たじ」があるが「水に解かれた髪」というアール・ヌーヴォー的表象に、近代に入り、少女の「ごころ」が解放されたことが結び付けられている。『みだれ髪』表紙の意匠も与謝野晶子の「詩」が、発見されたばかりの「内面（「ハート」として示された「心」）」をめぐる言説であることを端的に示している。しかし同時に明治30年代において近代文学が発見した「女性の内面」が男たちに与えた文体によって仮想化（キャラクター化）したように、与謝野の詩の挿画に選ばれたアール・ヌーヴォー的表象（仮に「ミュシャの書式」と呼ぶ）もまた「少女」という仮想的な領域に、結果として近代の女性性を閉塞せしめることになる可能性は否定出来ない。「ミュシャの書式」を継承して成立した「少女」という表象が身体と歴史から切断されたものであることは多くの少女文化論で指摘されてきた。だからこそ、少なくとも『みだれ髪』の時点で、「ミュシャの書式」と対となった、与謝野の詩がむしろ男性主導の少女像ないしは女性像からは排除された政治性や身体性を有していたことは改めて注意されるべきだ。

ミュシャは一方では舞台ポスターで注目を浴び、広告や商品パッケージと彼の絵は結びついたが、同時にその晩年、『スラヴ叙事詩』によってチェコの歴史に回帰し、その歴史性故にナチスドイツから糾弾された。日本におけるアール・ヌーヴォー的意匠の継承者の一人である竹久夢二は（藤島と一人のモデルを共有したことは偶然ではない）<sup>(11)</sup>、関東大震災の直後、震災を記録するスケッチを大量

に残し、死の直前はドイツにおけるファシズムの台頭を嫌悪する日記を残したこと<sup>(12)</sup>は一つの比喩として書き留めておく。あるいは藤田嗣治の十五年戦争下における戦争画への接近を見出してもいいかもしれない。「ミュシャの書式」は一見、脱政治的に見えながら、しかし政治と身体をもその起源において抱え込んでいる。その点を踏まえた時、少女まんが史の中でアール・ヌーヴォー的な意匠を再発見することになる24年組が、ミュシャらの絵を徹底して引用しながらその主題は女性の身体性や政治性に及び、24年組は思想史的にはフェミニズムの同時代的な運動としての側面を持つことと矛盾しないのである。<sup>(13)</sup>

恐らく「24年組」が少女小説の挿画を経由しつつ、少女まんがの意匠の中に入り込んだミュシャ的なものを再発見するきっかけは岡田史子ではなかったかと思う。岡田の絵は当時、それまでの少女まんがの絵の文脈から大きく逸脱していたとも回想されるが、むしろ『みだれ髪』から1970年代に至る少女画の歴史の中で、その表象に隠れて見えなくなったアール・ヌーヴォーを含むヨーロッパの挿画的意匠のみを抜き出し投げ出してきたものである。それはオーブリー・ビアスリーから、レイモンド・ペイネまで多岐に渡るが、萩尾たち24年組は岡田を介し、広義のミュシャ的なものの所在に気づいたと考えていい。そのことは24年組が70年代後半、次々と渡欧し、ヨーロッパに長期の旅行や滞在をし、そこで彼女たちは改めて少女まんがに残そうとしたアール・デコ、アール・ヌーヴォー的な意匠や挿画の再発見をした過程として検証されるべきだ。ここではいちいち資料の対比を示す余裕はないが、24年組の後継世代であるおおやちき、松苗あけみ、吉野朔美、さべあのまたは、より直接的な「ミュシャの書式」影響下にある。また、日本のアニメーションにおいて脱ディズニー的なキャラクター造型を行った宮崎駿が、ミュシャと同時代のイギリスの挿画の影響を公言していることも注意しておいていい。<sup>(14)</sup>ミュシャに代表される世紀末から20世紀初頭のヨーロッパの商業イラストや挿画と、日本まんが及びアニメーションにおける非ディズニー的な絵の「起源」の問題は、大塚の「ミッキーの書式」説を補完する形で立論されるべきなのである。



図 2

ミュシャたちの絵が商業的なデザインとして描かれながら、例えば 1920 年代当時、商業画家のために参照用にも用いられた形跡のある写真集（図 2）が市販されていたように、その意匠には身体性とデザイン性の二重構造がある。それは手塚及びトキワ荘グループの絵が構成主義的な円や図形からなる非身体的な作画法を採用したことと対照的である。この点からみても 24 年組が少女まんがに「身体」を発見していくことと、「ミュシャの書式」の復興が重なり合っていることは偶然ではない。24 年組の少女まんがの直接的な影響下に、よしもとばなな、山田詠美らの登場があり、女性文学の 80 年代以降の復興の要因にもなっているが、それは少女まんが領域における「内面の発見」によって導かれたものだ。少女まんがにおける「絵」の問題は、このように日本における近代文学の成立史及びヨーロッパの世紀末から 20 世紀初頭の意匠との関係の中で歴史化されるべきである。

なるほど、ミュシャなどのアール・デコの絵画に浮世絵の影響がいわゆるジャポニズムとして指摘されている。そのことを根拠に、西欧を経由しての少女まんがの伝統起源が語られかねない。しかし、ジャポニズムの過大評価は現在のクールジャパンと同様に、東洋の島国のさもしい文化中心主義に陥ることになる。重要なのは、日本の近代史において内面の発見と「ミュシャの書式」の採用は一体となった現象であり、現在の少女まんが史は 70 年代においてその再発見をし、それが「24 年組の変革」の本質であったという点だ。

まんが教育において表層的な作画技術優先の指導を神

戸芸術工科大学まんが表現学科も採用しつつあるが、表現の歴史的背景を検証する「まんが表現史」の研究・教育体制が不十分であることは否めない。また、大学院が「総合アート専攻」を掲げながら、現実的にはまんが領域と他領域をまたぐ研究について理解が低いことも大きな問題としてあることを指摘しておく。

（付記）本稿は共同研究者のうち、報告書・論文等での検証を担当予定だった杉本真理子が病気による休職で研究への参加が不可能となり、共同研究者のメンバーではない大塚英志が執筆した。紀要の内規により大塚の名は執筆者として表記されないが、文責は大塚にあり、ここで示された仮説は大塚の研究によるものである。

註

- \*1) 大塚英志、『ミッキーの書式』、角川学芸出版、2013
- \*2) 「例えば鈴木伸一による大塚前掲書の書評」、『共同通信社』、2013 年 5 月 9 日
- \*3) 荒俣宏『二十世紀イリュストレーション大全』（1～3 巻、長崎出版、2004）、『流線型の女神』（牛若丸、1998）など
- \*4) 吉本隆明、『マス・イメージ論』、福武書店、1984
- \*5) 大塚英志、『教養としてのまんが・アニメ』、講談社、2001
- \*6) 柄谷行人、『日本近代文学の起源』、講談社、1988
- \*7) 大塚英志『妹の運命』（思潮社、2011）、『キャラクター小説の作り方』（角川書店、2008）ほか。
- \*8) 堺市立文化館展示「与謝野晶子とミュシャ」（2006）、芳賀徹『みだれ髪系の系譜』（美術公論社、1981）など。
- \*9) 与謝野晶子、『みだれ髪』、東京新詩社・伊藤文友館の共版、1901
- \*10) 柳田國男、『故郷七十年』、朝日新聞社、1974
- \*11) 金森敦子、『お葉というモデルがいた』、晶文社、1996
- \*12) 竹久夢二、『夢二日記』、筑摩書房、1987
- \*13) 70 年代における少女まんがとフェミニズムについては、大塚英志『「彼女たち」の連合赤軍』（角川書店、2001）が指摘している。
- \*14) ジブリ美術館展示「挿絵が僕らにくれたもの」展ー通俗文化の源流（2012）

図 1) 藤島武二、『みだれ髪』装本、1901

図 2) Laryew, “NUS CENT PHOTOGRAPHIES ORIGINALES DE LARYEW”, LIBRAIRIE DES ARTS DECORATIFS, 1923