

「漫画」の起源 不純な領域としての成立 補訂版

宮 本 大 人

今日、百科事典で「漫画」の項を引くと、『鳥獣人物戯画』（十二世紀中頃～十三世紀中頃）、あるいはそれ以前にまでさかのぼって「漫画」の歴史が語られている（注1）。しかし、そもそも「漫画」という言葉（注2）が、日常語として広く社会的に定着するのは、明治末から大正初め頃であると考えられる。つまり、実際には、「漫画」の名で呼ばれる表現は、明治の後半以降に、作り上げられたものに過ぎない。『鳥獣人物戯画』が「漫画」の祖だといった歴史観も、この時期以降に、出来上がったのである。

絵と文の組み合わせによる風刺・滑稽表現は、幕末から明治期においては「ポンチ」、または「ポンチ絵」と呼ばれていた（注3）。「ポンチ」は、明治の半ば以降、変容を遂げ、やがて「漫画」と呼ばれる新しい表現の領域が形成される。その過程は、同時代の「文学」と「美術」の問題とも、関わっている。明治の前半に普及した「ポンチ」の、最も大きな様

式的特徴は、画面の余白を埋め尽くす戯文（＝遊戯的な文）である（図1）。この形式は、書物でいうなら、江戸中・後期から明治前期まで存続した、通俗的な絵入り小説である草双紙の見開き一面（図2、注4）、一枚摺りというなら、江戸末期の鯉絵や風刺的浮世絵（図3、注5）、明治初年代の新聞錦絵（注6）などの紙面の形式を、新聞や雑誌の一部分に持ち込んだものと言える。

その絵と文の特徴に、文が音読に適した文体であること、絵に判じ絵的な技法が多用されることの二点がある。これらはいずれも、江戸以来の濃密な「声」の文化によって支えられている。

音読に適した文体とは、七五調の文や、地口と呼ばれる同音や類音の異義語を重ねていく、今なら語呂合わせと言われる言葉遊びが、多用され、意味内容の迅速かつ正確な伝達より、読み上げたときの調子の良さを優先するような文体のことだ



【図1】 ぼんの供養（本多錦吉郎、『団団珍聞』71号、明治11年）

【図2】人間一心観替繰
(式亭三馬作・歌川豊国画、
寛政3=1794年)



【図3】きたいな名医難病
療治（一勇斎国芳、嘉永3
=1850年）



【図4】垂細垂の海産物（小林清親、
『团团珍聞』513号、明治18年）



The celebrated Lady Fair of all Asia is rapidly gaining more notoriety, and drawing a closer attention from the public at large, than does the representative Mr. Janitor of the National Assembly Hall.

ある。

判じ絵的な技法とは、表象する対象を直接には描かず、対象との間に何らかの関連性のあるものを描いて、何が描かれているかを読み手に考え（「判じ」させるものであるが、「ポンチ」において多用されるのは、描く対象の視覚的な特徴ではなく、対象の名前と同音、または類音の名前を持つものを描くという手法である。例えば、「会場」を表すのに「貝嬢」を描き、国会を表すのに黒い貝（黒貝＝コクカイ）を描いたり（図4）、黒田という人物を表すのに黒ダコを描くといった具合である。これは、「声」の文化の蓄積を、視覚表現としての絵に応用したものだといえる。この工夫によって、言論統制を潜り抜けるとともに、謎解きの面白さを味わえるようにもしているのである。

どちらの技法も、江戸以来の、戯作者（注7）と浮世絵師たちの築いてきた技法であり、遊びの仕方である。「ポンチ」とは、その蓄積を、多少の新しい趣向を織り交ぜながら、新時代に適応させる試みであった。

今日、「ポンチ」を、「近代漫画」の一種として紹介する文献は、もっぱらその絵を描いた者のみを「作者」として紹介し、余白を埋め尽くす文を、戯作者の末裔たちが書いていた可能性に、あまり注意を払っていない。これは、「漫画」を、要するに「画」

の一種として捉える見方にとらわれているがゆえの死角である。その見方こそ、明治末以降に成立してくる、「漫画」を「絵画」の一種として定式化し、それに基づいて、鳥獣戯画から、大津絵や鳥羽絵を経て、浮世絵師の産物の中からは浮世絵や絵手本だけを取り出し、浮世絵師のもう一つの主な仕事たる草双紙を無視する「漫画史」観の産物なのである（注8）。

明治初年代から十年代までの新聞・雑誌は、戯作者や浮世絵師たち、あるいはその強い影響を受けた者たちを活用している。だが、マスメディアとしての性格を新聞・雑誌が強めていくにしたがって、そして読書の様態の主流が音読から黙読へと移行するにしたがって、彼らの居場所はなくなっていく。「ポンチ」の場合も、音読に適した文体や、判じ絵的表现は、情報伝達においては不経済なものであり、速度と正確さを商品価値とし、より広汎で多様な読者を対象とするようになりつつあった新聞や雑誌には、不向きになってきたのである（注9）。

戯作者たちに取って代わるのは、近代の文学者たちだが、近代小説の条件を初めに定式化した坪内逍遙の『小説神髓』（一八八四年・明治十七年）には、次のような記述がある。

形容を記するはなるべく詳細なるを要す我国の

小説の如きは従来細密なる挿絵をもて其形容を描きいだして記文の足らざるをば補ふから作者もおのづから之に安んじ景色形容（けしきありさま）を叙することを間々怠る者少からねど是れはなはだしき誤なり

『小説神髓』は、後に岡倉天心とともに東京美術学校の創立に関わるフェノロサの『美術真説』（一八八二年・明治十五年）を前提にしている。『美術真説』は、当時人気の高かった文人画を、「画ノ要訣タル線色、濃淡ノ湊合（そうごう）ヲ事トスルモノ鮮（すくな）シ」として批判している。フェノロサにとつて、絵画の絵画たる価値は、「線、色、濃淡ノ湊合」という純粹に絵画的な要素の追求において得られるものであった。従って詩文の世界を前提とし、さらには、それを表現する「書」との、画面内での共存を許す文人画のありようは、否定されることになる。『小説神髓』は、『美術真説』の批判から論を説き起している。だが、草双紙をその最たるものとして、挿絵の存在を前提にしなければ自立し得ない近世の小説のありように対する批判は、『美術真説』の文人画批判と共通の論理に基づいている。文学であれ、絵画であれ、それらが「美術（芸術）」であるならば、純粹に文学的な要素、純粹に絵画的な要素によって、文学にしかできない表現、絵画にしかできない表現

を追求することが価値とされるのである（注10）。

文学も絵画も、この逍遙とフェノロサに見られる論理を前提としながら試行錯誤を重ね、明治の後半を通じて近代芸術としての要件を整えていくといつてよい。その一方で、戯作者と浮世絵師のコンビネーションによつて生み出されてきた表現は、明治二〇年代末を境に、その衰退が決定的になる。先に述べた、より経済的な情報伝達が要求されるようになる通俗的印刷メディアの状況と、文学は文学、絵画は絵画、それぞれの自律性を追求していく近代的な芸術観に、いわば挟み撃ちにされたのだった。

それと軌を一にして、「ポンチ」の表現も変化し始める。画面内の文字は減少し、文体も音読より黙読に適したものとなる。絵の描写においても、対象をあくまで写実的な形態把握に基づいた上で視覚的に誇張してみせることなどが、主流になって行く。要するに、フェノロサ以後の「絵画」観（それはいまだにわれわれの「絵画」観の基調になっている）に沿う形で、「絵画」の一ジャンルとしての性格を持ち始めるのである。

例えば、「ポンチ」の本家ともいべき雑誌『団団珍聞』においても、明治30年前後になると画面の文字の量が減り、登場人物のセリフ以外の地の文はほとんどなくなる。図5では、大臣のポストをなかなか得られない板垣退助らの状況を、「虻蜂捕らず」と

いうことわざに結び付けて風刺している。音声の要素と関わるのは、板垣のズボンに鯛（退助Ⅱタイスケ）が描かれていることくらいであり、板垣本人は似顔絵によつて直接的、かつ多少の誇張を伴って、描かれている。

明治30年代を通じて進化したこの変化は決定的なものであり、もはやそれを、「ポンチ」と呼び続けるには余りにも、画面のありようが従来のもとは違つてきていた。この、新しい形式を持った視覚的風刺・滑稽表現を完成させることになるのは、北沢楽天（きたざわらくてん）、小杉未醒（こすぎみせい）、石井柏亭（いしいはくてい）、石井鶴三（いしいつるぞう）、山本鼎（やまもとかなえ）、鹿子木孟郎（かのこぎたけしろう）、川端龍子（かわばたりゅうし）らであり、楽天を除けば、皆、東京美術学校を中心とする近代西洋美術の教育を受けた「画家」（「絵師」ではなく）であつた。

例えば、フランス留学から帰つた鹿子木不倒（ふとう）こと鹿子木孟郎は、対象を、その視覚的特徴において類似しているものと結びつけることで、言葉や音声を全く介さない仕方、面白さを生み出そうとしている（図6）。

また、明治38年に創刊され、北沢楽天が主筆となつた雑誌『東京パック』は、多色刷りの大型風刺グラフィック雑誌として、ヴィジュアルな性格を強調するこ

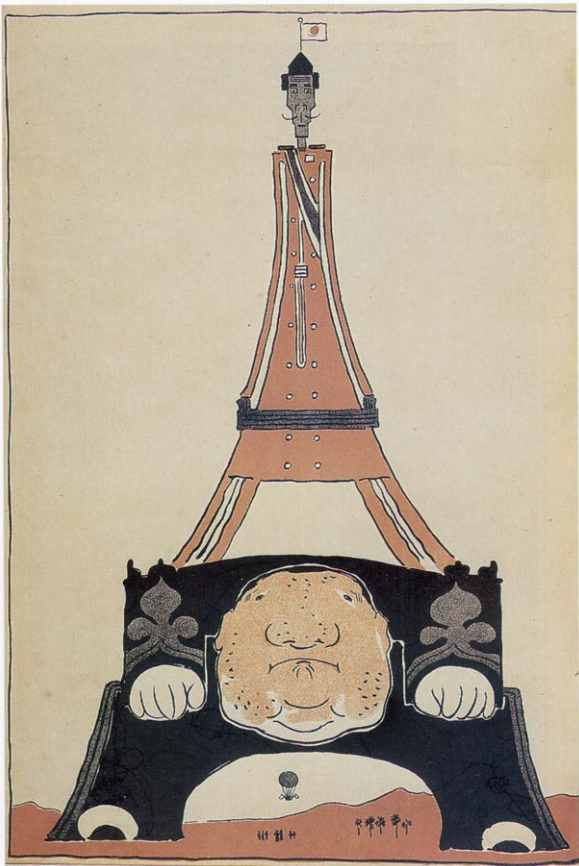
とによつて人気を博すことになるのだが、そこでは、先にあげた若い画家たちが、政治風刺より、日常生活の側面を切り取る社会風刺の方法を、洗練していく（図7）。

そして、楽天が福沢諭吉が創刊した新聞『時事新報』で、「時事漫画」という欄を担当したことや、未醒らが自らの作品集に「漫画」という言葉を採用したことなどから、次第に、「漫画」が、「ポンチ」に替わる、新しい表現の新しい名前となつていくのだつた（注11）。

こうした流れの上で、それを集大成し、新聞・雑誌メディアの中に、「漫画」を定着させていくのが、やはり東京美術学校出身の岡本一平である。一平は、東京漫画会（のち、日本漫画会）という漫画家の団体を作つて、漫画家の社会的認知のための運動を行いながら、「美術」としての「漫画」の理論化にも努力している。

大正三年に刊行された『美術辞典』（石井柏亭ほか編、日本美術学院）には、「漫画」という項が設けられている。「美術」の、そして、「絵画」の、サブジャンルとしての「漫画」という位置付けがここに一応完成するといつてよい。先に述べた「漫画史」観もこれとセットである。

文と絵の融合した表現が、「文学」と「絵画」に分かれていくとき、「絵画」の一種としての「漫画」が



【図5】虻蜂捕らず（田口米作、『团团珍聞』1055号、明治29年）

【図6】山縣大山の二公爵（鹿子木不倒、『時事漫画 非美術画報』2巻、明治37年）

【図7】公園の昨今（追々春情相催候）（坂本繁二郎、『東京パック』4巻11・12合併号、明治41年）



現れてくる。「漫画」の形成過程を乱暴に要約してしまえば、そう言うことができる。

だが、ここで忘れてはならない事実がある。楽天にせよ、未醒にせよ、一平にせよ、「漫画」からは決して「文」という要素が完全に排除されたわけではないという事実である。文体は変わり、吹き出しなどで画面と囲い込まれることが多くなったとはいえ、画面の中に文字が配されることが無くなったわけではなく、画面脇の文も、「絵画」の通常の題名以上に大きな質と量を持つことがあった。未醒と国木田独歩との交流は美術史と文学史の常識であるが、未醒の「漫画」は、独歩や未醒自身による詩句が添えられているところに、その特徴があつたのである(図8)。夏目漱石にも賞賛された、「漫文」と称する文章を添える、一平の「漫画漫文」も同様である(図9)。

「漫画」は、「絵画」のサブジャンルでありつつ、サブジャンルであることによつて、「本画」(注12)とは区別されるものになっていく。その区別は、普通、それが新聞雑誌などのジャーナリズムを場として、印刷という複製技術を介したものであることによるとされてきた。しかし、より重要なのは、そうした事と関わって、「漫画」における文という要素の役割が、純粹なる「絵画」と比べて大きすぎるといふ点なのである。

こうして「漫画」とは、一面では、「ポンチ」、あ

るいはそれ以前の視覚的風刺・滑稽表現との間に、近代の表現としての明確な一線を画しつつ、他面では、分かれ行く「文学」と「絵画」の純粹化のかたわらに産み落とされた、不純にして曖昧なる領域であつたということが出来る。「美術」としての「絵画」の一ジャンルであらうとしつつ、完全にはそうなりきれなかった、その領域は、以後、その不純さと曖昧さをより増大させることで、怪物的な成長を遂げることになる。



【図8】捕虜と虫(小杉未醒、『漫画一年』、明治40年)



【図9】大正四年漫画的予想(三) 婦人界(岡本一平、『東京朝日新聞』大正4年1月3日)

注

(1) 鶴見俊輔による『世界大百科事典』(平凡社、1988年)、伊藤逸平による『万有百科大事典』(小学館、1972年)、清水勲による『日本大百科全書』(小学館、1984年)など。

(2) 漢語としての「漫画」は、もとは鳥のへらサギを意味し、この場合日本ではマンガク(mangak)と読む。このへらサギは、食欲に飽くことなく、小魚を獲り食べ続けることされた。日本では1771年に出た随筆集『漫画随筆』が、その題名の由来として、著者がこのへらサギのように、万巻の書を涉猟したことを述べている。同様に、同じ頃から絵画自習の手引きとして、多種多様な絵や図柄を集めた画集の題名に「漫画」という言葉を用いる例が見られる。また、マンガ(manga)と読ませる用例も、18世紀末には見られるようになる。この辺りから、絵と「漫画」という言葉との結び付きが顕著になってきたと言えるが、caricature & cartoon、comic stripに当たるコノテーションは、まだ発生していなかったと考えられる。林美一「江戸の漫画」『芸術生活』27巻2号、1974年、清水勲『漫画の歴史』(岩波書店、1991年)、湯本豪一『江戸漫画本の世界』(日外アソシエーツ、1997年)等参照。

(3) 「ボンチ」という呼び名は、風刺画を多数掲載したイギリスの雑誌PUNCHから来ていると言われる。

(4) 草双紙においては、時代が下るに随って、紙面内の文字が増えていく。紙面に余白ができることが、好まれなくなるのである。鈴木俊幸「草双紙論」『中央大学文学部紀要』157号、1995年、棚橋正博校注・編『江戸戯作草紙』(小学館、2000年)等参照。文の書き手は、あらかじめ、どんな絵が入るかで構想した上で、その余白にびたりと埋まる分量の文を作らねばならなかった。文章の長さを、文章それ自身の論理だけで決め

ることはできなかったのである。「ボンチ」の画面作りにも同様の意識が働いていたと思われる。

(5) 幕末維新期には、安政大地震にまつわる世相を風刺した鯨絵や、不安な政治情勢を風刺した浮世絵が多数出された。南和男「江戸の風刺画」(吉川弘文館、1997年)、同『幕末江戸の文化 浮世絵と風刺画』(瑞書房、1998年)、同『幕末維新の風刺画』(吉川弘文館、1999年)参照。大量の文と、容易には読み解けない寓意がその特徴である。一枚、ないし三枚続きの大判錦絵を十分に楽しむには、ある程度の推測ができるための知識と、時間と労力が必要である。日刊新聞紙の一部としての一コマ風刺漫画とは、享受のあり方が全く違う。(6) 明治7、8年ごろ、当時出始めた新聞紙の記事を題材にした、錦絵が多数出され、新聞錦絵、または錦絵新聞と呼ばれた。これも画面の余白をその話題を伝える戯文で埋め尽くしている。小野秀雄「新聞錦絵」(毎日新聞社、1972年)、猿田量編『新聞錦絵』(ジャーナリズム史研究会、1988年)土屋礼子「大阪の錦絵新聞」(三元社、1995年)、木下直之・吉見俊哉編『ニュースの誕生 かわら版と新聞錦絵の情報世界』(東京大学出版会、1999年)

(7) 18世紀半ばに、知識人の余技として始められた通俗文学を「戯作」と呼び、その作者を「戯作者」という。婦女子向けの昔話などを題材とした、簡単な造りの本として始まった草双紙の文章は、初めのうち、挿絵を描く浮世絵師自身、または、版元によって書かれる事が多かったが、18世紀半ばから戯作者たちが手がけるようになった。

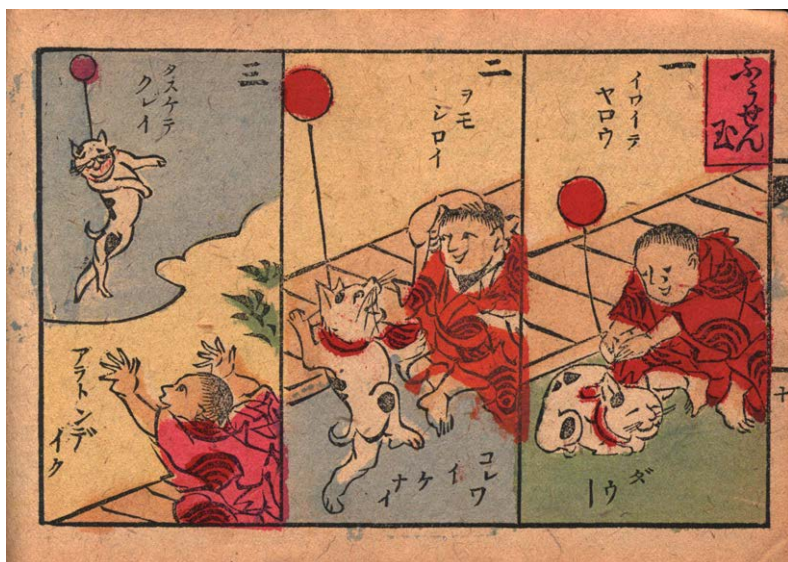
(8) 漫画史家として多数の著作がある清水勲は、「漫画とは諷刺の心または遊びの心で描かれた絵である」と定義している。清水勲「コラム・漫画館 諷刺と遊び」(駸々堂出版株式会社、1984年)12頁、同『図説 漫

画の歴史』(河出書房新社、1999年)16頁。主語と述語だけを取り出せば、「漫画とは、絵である」ということになってしまふ。清水も含めて、多くの研究者は、近代以後の漫画表現における言葉の要素を無視しているわけではない。にもかかわらず、「定義」を行い、その定義に当てはまるものを求めて近代以前にさかのぼるときには、文の比重の大きいものを排除する傾向がある。

(9) 前田愛「前田愛著作集第2巻 近代読者の成立」(筑摩書房、1989年)、山本武利「近代日本の新聞読者層」(法政大学出版局、1981年)、春原昭彦「日本新聞通史 3訂版」(新泉社、1987年)等参照。

(10) 近代日本において、「文学」、および「美術」という制度が、「不純」な要素を排除することによって成立していく過程については、前田愛前掲書、山本芳明「近代文学と挿絵―逍遙を中心に―」『日本近代文学』第29集、1982年、pp.116、木下直之「美術という見世物」(平凡社、1993年)等参照。

(11) 小杉未醒「漫画一年」(左久良書房、1907年)、小杉未醒「漫画天地」(左久良書房、1908年)小川芋銭「草汁漫画」(日高有倫堂、1908年)、小杉未醒「詩興漫画」(国文館書店・一書堂書店、1911年)、川端龍子「漫画東京日記」(新潮社、1911年)、仲田勝之助・岡本一平・名取春仙「漫画と訳文」(広文堂、1911年)など。また、こうした事態と並行して、明治20年ころから、複数のコマを使つて、出来事の推移を描くものが現れ、これもまた「ボンチ」の名で呼ばれるようになっていた(図10)。後に「漫画」という言葉が普及するとともに、こうしたドタバタナンセンスの複数コマものだけが「ボンチ」と呼ばれるようになっていく。ここには、映画に通ずる、運動の視覚的表現の面白さだけがある。「ボンチ」はいよいよ、「声」の世界から離れていく。(12) 「本画」という言葉は、もともと、作品制作の過程



【図10】達磨ポンチ（作者不明、東洋彩巧館、刊年不明）

で生み出されるスケッチや、下絵の類に対して、完成され、展覧に供されるものを指すものとして使われ始めたようだが、大正時代には、意味が拡張して、書籍や雑誌の挿絵や漫画など、原画ではなく複製品の形で世に出るものとの対比で、この言葉を用いる例が多く見られるようになる。また、「漫画家」や「挿絵画家」に対して、「本画」の制作活動のみで生計を立てられる者を「本画家」と呼ぶ例も見られる。ここには、「美術」の世界における複製品よりオリジナルを優位とする価値観の定着、および展覧会や美術館という「美術」のために生み出された近代の制度の確立という背景がある。

【補訂版について】

本論文は、2001年に『週刊朝日百科 世界の文学』110号に掲載された後、2002年に『Review of Japanese Culture and Society』14号（城西大学国際文化教育センター）に、Jennifer Prough氏による英訳版が掲載されるにあたって、初出時にはなかった注を付すなど、一部加筆修正を行なったものです。同誌にはこの原稿の英訳版「The Formation of an Impure Genre - On the Origins of *Manga*」が掲載されましたが、日本語版としては未公表だったものです。「漫画」概念の重層化過程（『美術史』第154冊、2003年）より先に書かれたものであることを申し添えます。