

# ねじられたパロディ

田 頭 正 太 郎

## 語源の傍らで

パロディという語は、ギリシア語の *παρωδια* に語源を持ち、部分的には *παρα*, *ᾠδή*, *ία* の3つからなる。このうち、接頭辞の *παρα* は主として「並行して」、「横に」、*ᾠδή* は「歌」を意味し、*ία* は名詞化の語尾である。

現代ではパロディを理論的に扱う際、このようにギリシア語の語源に遡って説明を一言加えるのは、クリシエとは言わないまでもしばしば用いられる手法となっている。その理由としては、*παρα* (バラ) から「傍らに」という意味を引き出すためのものが多い。そして、パロディには「対立して」や「反対の」、あるいは攻撃的ニュアンスでの「嘲笑」といったものとは異なった要素が語源からして含まれているという論法でパロディ論を展開させる。こうした論者の多くは、本来のバラには「反対」や「逆」の意だけでなく「傍らに」の意味もあるとし、あたかも「傍らに」が第二義であるかのような取り扱いをしている。そうすることで、パロディには実は隠された親和的意味があると強調するのである。しかしながら、ギリシア語辞典を引けばわかる<sup>1)</sup>ように、実際のところバラは第一義として「傍らに」を持つ。それこそ英語の *parallel* に見られるように。もちろん、「反対」や「逆」の意を持たないわけではないが、それはむしろ比較関係のなかでの一方の過剰性の表れや、並行しながらも同一ではなく道筋が逸れている、といった意味合いの中から生まれているものだ。

また、パロディのバラを「従属的」とし、純粋な「傍らに」という並行性より主従の関係に持ち込んで解釈を施すものもある。確かに、古代からパロディは使用の場において従属的な位置づけにあるのは否めない。パロディとは常にパロディ化する対象を持っていることが前提となっているのだから、対象の「主」に対してパロディ自身は「従」というわけだ。とはいえ、敢えて語源に遡りパロディを掘り返そうとするのであれば、主従の判断を保留し中立の立場から並行性を前面に押し出してもよさそうなものだ。

いささか非難めいた論調になってしまったが、ここでは何もそうした既存のパロディ解説への反論を、瑣末なことを手掛かりにして試みようというわけではない。そもそも冒頭に置いたように本稿も語源からはじめ、既存のパロディ論にバラでありながら日本文化における「パロディ」の一側面を論考の対象にすることを目的とする。

## 日本語に並行して

パロディという語に対し、特に前者のようなケース、言うなれば「反対」や「逆」の意味を敢えて前置きに使い、意味射程を「嘲笑」や「からかい」の技法からより広い範囲へと拡大させようとする論法の意図には、現代の文化理論であるインターテクスチュアリティ（相互テクスト性）の実践の場としてパロディを浮かび上がらせるという戦略が色濃い。その代表例として、リンダ・ハッチオンの『パロディの理論』の中から次のような箇所を挙げることができる。

しかしながら、ギリシア語のパラには「～の傍らに」という意味もある。だから対照だけでなく、協調や親和を暗示しているのだ。この接頭辞の無視された二番目の意味が、次章でみるように、現代芸術の形式を論ずるにあたって極めて役に立つようにパロディの意図／解釈の領域を拡張するのである。【中略】だからパロディとは、皮肉な「文脈横断」と転倒を用いた、差異を持った反復なのである<sup>2)</sup>。

ハッチオンはパロディを全歴史的に定義するのは困難なことであると認めつつも、パロディ作品を貫く特徴として、「約束事との皮肉な戯れ」、「文脈横断」、「差異を持った反復」、「批評的距離」というキーワードでパロディ論を体系化している。文学のみならず、絵画から音楽や映画にいたるまで様々なジャンルの例を横断的に用いており、展開される理論は大変説得力のあるものと言えるだろう。しかし、もっとも興味深いのは、ハッチオンが格闘したパロディ論の構築過程そのものが近代的意識に根ざすパロディへのパロディとなっていることだ。つまり、ハッチオンのスタートはいつからかコード化されてしまった我々のパロディ理解であり、それを文脈横断しながら脱臼し、既存のパロディ観へ批評的距離と差異を伴った定義を提出しているのである。いわば、『パロディの理論』とは理論でありその実践の書だとも言える。こうしたハッチオンの功績の土台となるものは、彼女をして接頭辞であるパラの「無視された二番目の意味」と言わしめるほどに——無視されてもいなければ、二番目の意味でもないのだが——「約束事となった＝コード化されている」パロディへの一般的理解である。ハッチオンが提出したより汎用性が高く現代芸術の文脈に即したパロディ論の中で、ここではキーワードある「約束事との皮肉な戯れ」と「批評的距離」の二語に注目したい。拡大された定義においても何故パロディは「皮肉な」や「批評的」であることが期待されているのか。

このことを論じるためにも、日本におけるパロディ理解に目を向けてみる必要がある。パロディは現在日本でカタカナ語として流通している。カタカナ語だからといって、使用されるようになるまで日本にパロディに類するものがなかったわけではない。もちろん古くからある日本語にも意味内容として重なりを持つものはあった。パロディに該当する一語を的確に言い当てるのが困難なのは、おそらく我々に刻み込まれた「パロディ」理解の影響と、そもそも文化的に完全な重なりをもつ語を見つけ出すのが難しいことに起因しているのだろう。それが一体何であるかについては後述することにして、まずは意味として重なる部分を持つ古語を調べて

みることにしよう。「古典文学レトリック事典」を紐解けば、

パロディと重なる古語としては、「もどき」「ちゃかし」「うがち」「見立て」「もじり」などがある<sup>3)</sup>。

とあり、「本歌取り」や「やつし」といった技法・語も参照として挙げられている。しかしこれらの用語も、それだけではパロディと何が重なり何が重ならないのかについて多くを語ることはない。さらに、解釈の中には西欧における「パロディ」を知った現代からの目線が避けられず流入してしまっていることだろう。

それでは果たして西欧語であるパロディという語が、日本語で初めて辞書的定義を受けたのは何時でいかなる内容だったのだろうか。徹底して調査するならば、随筆や日記、あるいは文学作品のなかでの言及をすべて洗い出すべきに違いない。だが、ここではあくまで辞書レベルでの初出に注目する。というのも、辞書が対象とする読者は狭い共同体や隠語の通用する世界に属する者ではなく、広く言語を学ぶ者であり、ある一定の文化的共通認識が想定されているはずだからである。むろん、そこに辞書編纂の方針や執筆者の個人的解釈が色濃く反映されることは避けられない。とはいえ、何らかの形で語を言い換える明確な意図の発露の場である辞書でパロディがどのように扱われたのかは重要な問題である。

実質的に西欧語との交流が始まる 16 世紀以降、外国語の文献や外国人と直接交流を持つ機会のあった人々の中には、パロディという単語に触れた者もいたはずだ。だが、実生活や通訳の現場で頻出するような語でなかったせいだろうか、日本語で編纂された辞書に登場するのは、西欧諸外国と文化的にも接触が増える江戸時代末である。

文久二年（1862 年）江戸初版の『英和对訳袖珍辞書』<sup>4)</sup>（以下『袖珍』）には名詞と動詞で Parody の項目があり、以下のように記述されている。

Parody, s.	辞ヲ引掛ケテモジルコト 吾邦ノ歌ノ如ク彼邦ノ詩学ノ一術也
Parody-ied-ying, v. a.	辞ヲモデリテ引掛ル

この『袖珍』の作成に当たっては、*A New Pocket Dictionary of the English and Dutch Languages*<sup>5)</sup>（以下 *PDED*）が主たる底本とされ、『和蘭字彙』（1858 年）などの訳語を取ったと言われる<sup>6)</sup>。しかし、『和蘭字彙』も含め先行し現存している他の辞書にパロディの語が見当たらないため<sup>7)</sup>、ひとまず日本で最初の辞書的定義は『袖珍』でなされたと言って差し支えないだろう。では当の底本にはどのような記載があるのか。

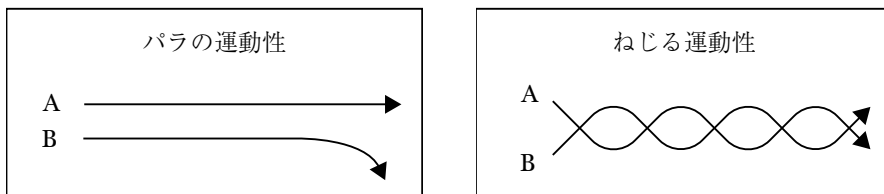
Parody, s.	bespottelijke nabootsing, parodie, f.
Parody. -ied -ying,	bespottelijk nabootsen, parioderen. <sup>8)</sup>

Pocket Dictionary ということで、このように説明はたったの 2、3 語しかない。うち、*bespottelijke* には「滑稽な」、「馬鹿馬鹿しい」、「嘲笑すべき」といった意味があり、*nabootsing* は「まね」や「模倣」を意味している。また、名詞項目の末尾には“*parodie, f*”と記載されていて、フランス語が参照されていることも分かる。フランス語辞典である *TRÉSOR* の語史によると、*parodie* については最も古いものとして 1615 年の « *imitation burlesque d’une œuvre sérieuse* »<sup>9)</sup>（まじめな作品の馬鹿げた真似）という言及が指摘されており、意味内容も一致することから、こうした文脈の中で説明文が書かれたと予想される。さらに、*bespottelijke* や *burlesque* といった語からは、当時既にパロディに対する一種の価値判断が潜在していたことも窺い知ることができる。しかし、そのような理解が実践の場を通して歴史的にいか形成されたのかを追うことが本稿の主眼ではない。注目すべきは、底本とされる *PDED* から日本語で『袖珍』の解説が引き出されていることだ。おそらくは他の言語や文献からのパロディ理解が執筆者には多大に流入していると考えられる。特に「吾邦ノ歌ノ如ク彼邦ノ詩学ノ一術也」とある但し書きの部分の存在は、日本の古典文化から西欧の文化までの素養を感じさせる一文であると言えよう。何故この一文を付したのかについては強く興味を惹くところではあるが、ここではこれ以上の推察はしないこととする。代わりに辞書的定義の部分に立ち返り、その中でも「もち（じ）る」という語に着目することで論を進めてみよう。

『角川古語大辞典』によれば、「もちる」（振る）とは第一義に「ねじる。また、よじれる」を持ち、第二義として「他の口調や文体に似せる」、そして第三義で「操り人形社会の隠語。食う意」とある<sup>10)</sup>。まさしく第二義がパロディの意味要素ではあるのだが、言葉の源に遡り、第一義が原義的に表象する運動性をギリシア語の接頭辞であるパラと共に考察の対象にしてみたい。

### 運動性を対象化する

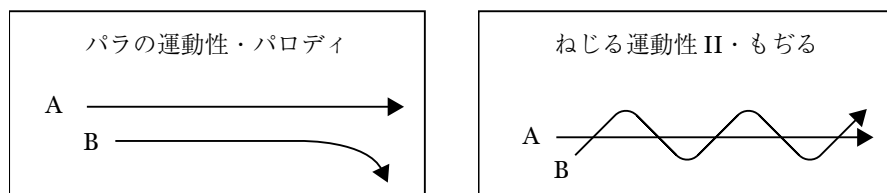
冒頭でも触れたように、ギリシア語起源のパロディを構成するパラは「傍らに」を意味し、2 つのものが並行しながら進む運動性を持つ。パロディに流れ込んでいると考えられるのは、並行しながらも道筋を逸れていくというパラである。一方、もちるが持つ「ねじる」、あるいは「よじれる」運動性とは巻き込む動きである。



パラが表象する運動性とは A と B とが並立することで成立しており、言うなれば互いが互いを対象化し合う動きである。対して、ねじるというのは A と B が個別に対象化し合うというより、むしろどこか対象化自体が無効になるような動きといえる。そこには確かに従来ある

ものと新しいものとの個別の関係性があるのだが、ねじられて成立するのはまた一つの何ものかなのである。

単純に運動性のみを考慮すれば上図をイメージとして浮かべることが可能だが、それをあらためて「パロディ」と「もぢる」という観点から吟味すると、「ねじる運動性」には修正が必要になるだろう。仮に A を所謂オリジナルなるもの、B をもぢることで作られたものと考えたとき、上図では A そのものが変容を蒙る恰好になってしまう。A は B の登場により解釈レベルで変容していくことはあっても、何か物理的な変化が加えられるというわけでは必ずしもない。B は既存の A を巻き込みながら、意味生成過程において収束し膨らみを持ったものとなるのである。



こうした運動性に遡ってみると、オリジナル (A) に並行しながらも逸れることでパロディ (B) という新たなあり方、あるいは主張や意図を発現するところに「パラ」の特性が存在し、オリジナル (A) に絡みつくようにしてその更なる拡充へと向かうところに「ねじる」特性があると解釈できる。つまり、パラ／パロディはオリジナルを意識し、並列関係を保ちながらも別個のものとしてパロディ化を施す主体——作り手や作り手の意図——を強く浮かび上がらせる。それに対し、ねじる／もぢるはオリジナルに巻きつくことを通して、主体性の表象よりむしろオリジナルの持つ可能性の探求の方に焦点が当てられているのである。

こうした抽象的な議論の危険性は、まるでパロディには「ねじる運動性」が存在せず、もぢりに「パラの運動性」が存在しないかのように捉えられることだ。今ここで論じているのは、両者をそうした二項対立的な二分法に収斂させるためではない。何が志向されているかの強弱こそあれ、実作の場ではパロディにももぢりにも二つの運動性は共存している。パロディであるからといってオリジナルの可能性を拡充しないなどということは決してない——むしろ互いが意識し合う対象関係ゆえに、不可避免的にオリジナルとは何であったかを再確認させるという意味で可能性を補填する働きを持つ——し、もぢりからはパロディ化主体の意図が消え去っているわけでもあり得ない——それはどこまでも新しきもの (B) であること、そのことから逃れられない。そして、『袖珍』が提出した「もぢる」という語を特権的に取り扱うことで、編者である堀達之助やその協力者たちの理解が不十分であり、「パラの運動性」を「ねじる運動性」へと翻訳したことが誤りであったと指摘するつもりでも毛頭ない。反対に、この変換の中に日本文化が持つ特性のようなものが象徴的に表れているのではないだろうかと考えるのである。

山口昌男は「引用」という語を通して、次のように述べている。

日本文化は、或る意味では引用の文化と言えるかも知れない。漢字を輸入して和音にあわせる行為は既に引用に通じるものであった。唐令を借用して律令体制を構築する政治技術も、引用に他ならない。こうした文化全体の状況をはじめとして、日本文化においては引用の原理は様々の形で支配的状況を形づくって来た<sup>11)</sup>。

確かに本歌取りのような和歌技法を始め、日本は古くから「引用」に対して意識的な文化であったと言えよう。同時に、その「引用」のあり方は、引用することで用いた側の主義主張を際立たせるという側面を持ち合わせていながらも、既存のものや言葉の可能性を押し広げていく志向をより強く持っていたとも言える。例えば漢字の例をとってみても、和音に合わせた表記法として輸入された文字が仮名を生み出し、さらには和漢混交文へ連なることで単純な和音表記の術を超え、日本語という一つの体系が可能性のうちに拡充されていることが分かる。これは前述の「ねじる運動性」に起因するものなのではないか。互いに対象化し合うことで個物たろうとするのではなく、融解しながら状況生成的に存しようとする姿勢が日本文化を貫く運動性と言っては言い過ぎか。

或る概念を最も効果的に浮かび上がらせる方法の一つは、その反対概念を探ることである。引用の極端な反対概念は反復である。このように対置することによって我々は、すくなくとも引用は反復ではないということを知る。引用の引力内で対置される概念は、パロディである。パロディを日本語にするのは難しい。逆立引用とでも言うべきであろうか<sup>12)</sup>。

山口は同じ論の中でこのようにも述べている。ここで彼が日本文化における「引用」とパロディとを対置しているのは重要だ。おそらく、そこには根源的な問題として「パラの運動性」と「ねじる運動性」が想定されているのかもしれない。そして、現代を生きる我々にとって「パロディを日本語にするのは難しい」最大の理由は、近代化という西欧化を経ることで、「パラの運動性」が孕むような対象化し合う問題系を日本文化が自らの「ねじる運動性」に導かれて絡めとってきたからなのではないだろうか。我々は「パラの運動性」に表象される価値観を知った上でパロディという言葉と向き合わざるを得ない。江戸末期である 1862 年当時、『袖珍』編纂に携わった人々は日本の中では西欧化の極北に位置していたことであろう。しかし、とは言うものの現代の我々ほどには西欧的意識に根ざしていたとも考えられない。そんな彼らにとってパロディは、日本文化が持ち合わせていた「ねじる運動性」の解釈圏内で理解され、「辞ヲ引掛ケテモジルコト」とする解説を導き出させたのではなかろうか。

パロディと重なる意味を持つ古語として挙げられる「もどき」、「ちゃかし」、「見立て」といった用語について考えるとき、我々は無批判的に対象化の視点を持ち込んではいないだろうか。そこに表れる二項対立的な要素、いわゆる「聖と俗」や「高尚と卑俗」という対立軸にの

み焦点を絞ってしまうと、「ねじる運動性」や「引用」の射程から目を逸らすことになってしまいかねない。能と狂言がセットで上演されたことを、「高尚」と「卑俗」の観点からのみ眺めるのではなく、能が持つ意味生成の可能性の拡充をはかる「ねじる装置」として狂言が寄与していたとするなら、そこで両者が融解し志向された意味生成の体系とは何であったのかを考察することもできる。和歌と俳諧も然りであろう。パラな存在として互いが対象化し合い、差異による認識に働きかけることよりむしろ、差異を無効化する機能がねじることによって追及され続けてきたのではなかろうか。

「パラの運動性」が持つ対象化の眼差しは、勢いパロディ化する主体の意図や主張に結びつく」と述べた。比較文学研究者である Fredric Jameson の言はそのことを別の側面から考えさせてくれる。Jameson はパロディとパスティーシュとを比較し、前者に「近代的」側面を後者に「ポスト・モダンの」側面を読み取るが、その分析の中に眼を引く一語がある。

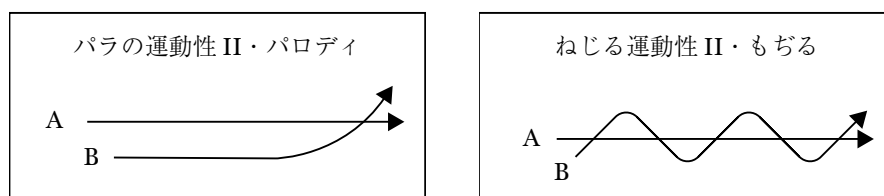
Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists. Pastiche is thus blank parody, a statue with blind eyeballs: it is to parody what that other interesting and historically original modern thing, the practice of a kind of blank irony, is to what Wayne Booth calls the "stable ironies" of the eighteenth century.<sup>13)</sup>

Jameson は“blank”という語を用い、いわゆる「パロディ」的意図の欠落したものとしてパスティーシュを捉えている。ここではパロディとパスティーシュの違いの説明として、この議論が蓋然性のあるものかどうかという本質的な問については脇に置き、“blank”なる形容詞がパロディに冠されていることに着目してみる。

“blank”であるということは即ち「空虚」だということだ。ここで言われている「空虚」とは、空虚といっても何も存在しないことを意味しているわけではない。空虚なパロディをパスティーシュと呼ぶのだから、明らかに眼前には何らかの表現物が想定されている。それにも拘らず空虚だという。つまり、そこで問題視されているのは内容レベルということである。これは、内容レベルに重きを置く形でパロディが捉えられている——少なくとも Jameson にとっては——ことを示している。なるほど、確かにパラとは並行しながらも道筋を逸れていく運動性であり、そこでは常にあるべき道筋の想定とどのように逸れたかが重要な問題だ。その逸れ方がパロディ化を為す作り手の意図として発現することで、オリジナルと異なったものであることを主張する。そのパロディに「空虚」なる言葉が付与されていることが暗に指し示すのは、オリジナルとの差異である作り手の意図が、内容の側面を重視して判断されている事態に他ならない。

同じく、空虚なもちりについて考えてみよう。この名辞は日本語文法の面から誤りではないし、指し示すものはどこにでもありそうで、一見すると何ら問題の無いような言葉に思える。しかし、空虚なもちりと言ったとき思い浮かべられるものは、何らかのあるべき内容、もしくは意図すべきものが前提とされている場合に限られている。空虚なもちりが名辞として機能するかしないかは、純粹にはそれが表現として成立しているか否かの問題に帰着してくる。むしろ表現として成立している以上は、何かしら意味内容を持つものであるには違いない。だがそれは、空虚なパロディと空虚でないパロディといったことによって問題とされているような内容とは異なっている。表現が成立するということ、つまりはオリジナルがもちられる可能性を秘めたものであったことが確認された時点でもちりはその言葉を全うしているのである。そもそも、もちりが担う「ねじる運動性」にとっては、内容的に空虚か否かという問いそのものはさほど意味を持たない。なぜなら、ねじる運動が抱えるのは比較対象の中で自らを新たなものと述べ立てることではなく、オリジナルの可能性自体を膨らませる点にあるからだ。空虚な、あるいは的外れなもちりなる名辞はその意味でまさしく的外れなものとなるだろう。もちりとは表現が存在しうる事態の表出でもあるのだから。

こうしてみると、パラとは意図すべき内容に重きが置かれ、ねじるとは表現として存在していることそのものに重きが置かれているのだと分かる。パロディは「空虚な」パロディと区別され、内容レベルで何らかの的を射たものであることが要求されているというわけだ。



ここで運動性のイメージ図に更なる修正を加えておくことにしよう。パラの平行しながらも道筋を逸れていく動きに、内容的に的を射るという側面を付け加えてみる。ただしこれでは両者ともオリジナル (A) に対して同様に交点を持つと解されてしまう。そこで、言葉による補足を行っておくと、パラは A を貫通する交点であり、ねじるは A に絡みつくるのであって貫いていくわけではない。図は平面的だが動きは立体的なものであることを付言しておくこととする。

「もちり」文学の典型例として最もよく知られているのは寛永十五年以降 (1638-) に成立したと見られる『似勢物語』であろう。『伊勢物語』をその 125 の章段全てにおいて逐語的にもちって作られた作品であり「典型的なパロディ」<sup>14)</sup>とされる。しかし、同時に

原作を滑稽化する笑いの意図は明確なのだが、諷刺としての表現効果や一貫した主題は感じられない。いわば、パロディ化の実現そのものが自己目的化した作品といえよう<sup>15)</sup>。

と評されてもいる。この評に賛否が分かれるのは否めない。だが、『似勢物語』が内容レベル



の在り方よりも、表現として存在することの志向性の強さを解釈者に与えていることも事実である。その意味で『似勢物語』は「ねじる運動性」を表象するものであり、日本における一種の「典型的なパロディ<sup>16)</sup>」なのだ。

「ねじる運動性」が何に起因しているのかをはっきりと断言することはできない。しかし、ある視座を提供してくれるのは、文化を根底から支えている要素の一つである言語、つまりところ日本語そのものにある。これはしばしば指摘されることではあるが、日本語の音節数は西欧語のそれに比べて極端に少ない。こうした音節数の少なさは日本語の体系に同音異義語を多数生み出す一因になったと考えられている。音の組合せによって表現される語のバリエーションが多ければ、世界はそれだけ細かく別個の語によって裁断される可能性を持つ。基本的な音節数の少なさは組合せの数に影響し、語の数を抑える働きを持ちうるが、決してそれは認識できる世界の貧弱さを表しているのではない。文化土壌による多少こそあれ、世界そのものが劇的に変化しない環境においては、抑えられた語数の中で担いうる意味が多義化するというわけだ。このような言語の特質は、音の差異による個物の対象化——パラの運動性——と既存の音の意味拡充——ねじる運動性——という志向にも連なっているものと考えられる。そしてその志向が、文化の志向に対して少なからず影響を及ぼしているだろうことは想像に難くない。

これまで述べてきたことから、たとえ定義が拡大されたとしてもハッチオンに見られるような「皮肉な」や「批評的」という語が「パラの運動性」にとっては不可欠であり、対象化のあり方をより明確に定めるためにもパラを「従属的」とする解説の根拠が垣間見える。また、パロディを日本語にする際につきまとう困難が文化の運動性という視点に従いあらためて見えてもくる。自己同一性などと訳されるアイデンティティも日本語化が難しい語であるが、こうした語に共通する問題も「パラの運動性」と「ねじる運動性」に端を発しているのではないか。日本語にアイデンティティが示そうとする意識がないのではない。「ねじる運動性」の中での自己とは常に状況生成的にあるものであって、何かとの対象化によって措定されるものではないのである。

### そして、ねじられた現代と共に

さて、既述の議論を踏まえた上で現代の日本に目を転じてみることにしよう。

1975年の第1回以降、毎年2-3回<sup>17)</sup>のペースで開催され、2000年代に入ってから毎回約40万人もの人<sup>18)</sup>を動員する巨大イベントがある。1996年からは有明にある東京国際展示場(東京ビックサイト)を舞台に行われているそのイベントとは「コミックマーケット」(通称コミケット、コミケ)と呼ばれている。雑誌や新聞に記事を散見するものの規模の割に大々的に報道されることはあまりないため、名前ならどこかで聞いたことがあるといった反応が多数を占めているのかもしれない。いかなる目的をもつ「場」であり、何が行われているのかについては、コミケット準備会が過去に発行した資料が端的に物語っている。

コミック・マーケットことコミケットは、同人誌、ファンジンの展示即売会という形で、孤立し、仲間内にとどまりかねないマンガ同人誌活動を広く一般にアピールする為の場として作られました<sup>19)</sup>。

コミケットは、マンガ、アニメを中心とした同人、ファン活動に関わる人達のコミュニケーションの場であり、一般に向けられた表現の発表の場である<sup>20)</sup>。

このように、コミケとはマンガやアニメといったサブカルチャー領野のファン達が自ら創った同人誌<sup>21)</sup>を販売することを通してコミュニケーションを図る場とされている。しかし、今ここで何故そうした場を取り上げようというのか。それは、コミケで扱われる同人誌の多くが「アニパロ<sup>22)</sup>」だからである。ここでは、「アニパロ」について以下の西村マリの解説に従うものとする。

“アニパロ”という言葉は、そもそもアニメのパロディを指していたが、現在ではマンガ、小説、テレビドラマ、ゲーム、アイドル、スポーツ選手などの“既存のキャラクター”を使用したパロディ全般を指すようになっていく<sup>23)</sup>。

つまり、極端な言い方をすれば、年に2回約40万人が「パロディ」のために集まっているということである。コミケで流通するものの中にどれほどアニパロが多く含まれているかについては、準備会側が参加者（出品者）に付与するジャンルコードに如実に表れている。ジャンルコードは出品者が何を扱っているのかを処理するためのものだが、2004年夏のケースを見てみると細かなコードの総数46に対し、アニパロが前提とされない所謂「創作系」ジャンルは10に満たない<sup>24)</sup>。そしてアニパロの中身はといえば、原作に登場する（あるいは実在の人物）“既存のキャラクター”を使って物語で語られなかった逸話や、原作では一切発生していないようなキャラクター同士のボロノ的関係を描いているものがきわめて多い。

ここでの議論に即して言えば、それらはパロディの名を冠してはいるが本質的には「バラの運動性」より「ねじる運動性」に貫かれているものだということになる。対象化の眼差しから原作に対して何らかの的を射る行為を通じ、別個たる主張や意図を展開させようというのではない。あくまで表現としてあり得ることが追及され、原作の持ちうる可能性、厳密にはキャラクターの可能性を拡充することに主眼が置かれているのである。もちろん、このような形態が日本独自のものでないことは明らかだ。それこそ世界で最も有名な探偵の一人であるシャーロック・ホームズは、コナン・ドイルの手になるもの以外に多数の「アニパロ」を産みだし続けている。しかし日本が特異なのは、そうしたキャラクターの消費形態が一大巨大マーケットを産出し、膨大な数が毎年のように取引されている点にある。東浩紀は次のように言う。

いまから 10 年前に『エヴァンゲリオン』<sup>25)</sup> が流行ったときに、ヨーロッパの友人と話していて、『エヴァンゲリオン』が面白いというので盛り上がっていたんだけど、ところで最近僕はアスカ<sup>26)</sup> にはまっていて二次創作<sup>27)</sup> とかががんがん読んでるんだよ、と言ったらものすごく引かれた (笑)。彼にしてみれば、僕が何を言っているか分からなかったんだと思うんです。『エヴァンゲリオン』というストーリーがオリジナルとしてある、それは面白い。しかし、アマチュアが二次創作として作った同人誌が莫大にあって、それを読み続けることが楽しくなっていくというのはいったい何なのか。それを欧米の人に説明するのは実は難しい。しかし、日本ではコミケを始めとして、そのような消費形態が当たり前前に存在している。つまり、一つの物語から生まれたキャラクターが、オリジナルの作品から飛び出しているんなメディアや物語に転移する。そして、二次創作の消費への欲望というのは、いわば、キャラクターではなくてキャラを掴まえたいという欲望、言いかえれば、キャラを成立させている物語外的な空間をトータルに味わいたいという欲望だと思うのです<sup>28)</sup>。

この発言の中で東が直面した「欧米の人に説明するのは実は難しい」という感覚は、パラであることから導かれる認識と、ねじることによる拡充を目指す差異に起因しているのではないだろうか。「パラの運動性」が強く持つオリジナルとパロディとの関係性の一つは、パロディが狙ったものを通して、オリジナルで表現された内容とは何であったかを確認させるという対象化の関係である。そこではオリジナルが持つコードがパロディ化されることによって浮き彫りにされ再確認を受ける。それは対象化からもたらされる反省的な効果と言うこともできるだろう。しかし、アニパロは内容レベルでコードに対し反省的視点を持ち込もうとする動きは希薄である。志向されるのはキャラと世界を引き受けた上での付加作用であって、むしろ可能であればオリジナル側に溶け込みたいとするような運動性だ<sup>29)</sup>。もちろんのことながら、「ねじる運動性」においても表現として成立することの裏側に、成立を根拠付ける極限的コードが意識されている点では変わらない。だが、扱われるコードが内容レベルでの解釈に依拠したものか、表現の成立を担保する極限的コードなのかという位相の違いを志向性に持っている。

日本文化が志向として強く持っていただろう「ねじる運動性」は、今、アニパロとその巨大市場に非常に見え易い形をとり顕在化している。ただし、そのことをもって現代に受け継がれている日本文化のねじる精髓とは即ちアニパロなのであるなどといった暴論を吐く気はない。内容レベルでの批評精神に先立ち、既存の表現やキャラを使用した拡充が目的化されているとも言えるアニパロを「ねじる運動性」の観点から眺めることで、需要と供給の欲望を下支えする原理を考察してみたつもりだ。

アニパロが見え易くしているのは何も運動性そのものだけではない。「パラの運動性」と「ねじる運動性」の双方に潜在する他の問題も浮かび上がらせてくれる。そのうちの一つは性的表現と所謂「パロディ」との関連性だ。本稿では「パロディ」が結果として、あるいは意図

して持ちうる「滑稽さ」について論じることにはなかった。それは語が原義的に持つ運動性に議論の焦点を合わせ、効果<sup>30)</sup>の側面を棚上げにしたからである。しかし、現実問題として我々は表出した「パロディ」から「滑稽さ」の要素を感じ取る機会が多いのは紛れもない事実だ。また、「滑稽さ」と共に、「パロディ」と「性」とが結び付けられた局面もしばしば目にする。アニパロに対して上がる非難の声の中には、そこで描かれる性描写が過激であり、青少年・少女に悪影響を与えるといったものがある。決してすべてのアニパロが性描写と結び付けられているわけではないのだが、性的な要素を持つものは実際に数多い。日本やアニパロに限らず「性」が「パロディ」という仲介を経て何ゆえ手を取り結ぶのか。これは文化的にも大きな問であり、「滑稽さ」のような「パロディ」の効果と共にいつかあらためて取り組みたい課題である。

現代社会に存するアニパロが抱える問題の中には、その他にも法に関わるものがある。アニパロは表現行為という自己実現と、既存のキャラ世界に融解しようとする極めてきわどい境界面で成立している。そのため批評という明確な位置取りに比して、世界の拡充へと向かう志向を強く持つ作品では、一体何がその行為を正当化するのかについて向き合わざるを得ない。たとえ対象化の眼差しに貫かれていたとしても、オリジナルとの関わりが存立基盤となるような表現物である以上、法と権利は避けて通ることの出来ない問題だ。社会が法を受け入れ、法で規定された権利によって個人が担保されるということは、その個人は他者の権利を侵害しない義務を負うことでもある。そして個人の痕跡として世に問われた表現物は、個人同様に一定の権利によって保護されている。それがいわゆる著作権と呼ばれるものだ。

「パロディ」と著作権については、世界各国で様々な立場がある。中でも特徴的なのはフランスであろう。1957年3月11日に制定された« sur la propriété littéraire et artistique »（文学的及び芸術的所有権について）には、第41条第4項に通称パロディ法と呼ばれる条項がある。第41条は« Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire »（作品が公表されたとき、作者が禁止できない）場合の条件を定めたものであり、その最後に第4項として« La parodie, le pastiche et la caricature, compte tenu des lois du genre »（該当ジャンルの規則を考慮したパロディ、パステーシュ、カリカチュア）とあるのだ<sup>31)</sup>。著作者が一定条件下でパロディを禁止できないとするこの条項は、パロディに対して寛容でありフランスの文化的成熟を示すとも考えられる。しかし、これはあるべきパロディ<sup>32)</sup>の形が前提とされていることをも示している。つまり、パロディは法の中で明文化され権利を獲得していると同時に義務を負っているということである。アメリカの法体系にある「フェア・ユースの法理」も、オリジナルの競争力を疎外せず批評精神を兼ね備えた別個の存在としてならパロディを認めるという基本線に立つ<sup>33)</sup>。このような発想は「パラの運動性」の文脈の中では獲得され受け入れられうるものだ。個人の痕跡である表現物には、似たものでありながらも何が異なっているか、どのように異なるものとしてあるのか、という点に主眼が求められる。その出発点は差異だ。比べて「ねじる運動性」では、局地的には何が同じなのか、どのように拡充し異なったものになりえたのか、に目

が注がれることが多い。ここではむしろ同質性が焦点となる。そのために、他者を対象化した上で双務性を結ぶ権利と義務の関係に持ち込みづらいのである。

では、現在の日本が採っている法的立場はどのようなのか。著作権は著作経済権と著作人格権に大別されるらしいが、そのうちパロディで主として問題とされるのは著作人格権の方である。特に、人格権の一つである同一性保持権が焦点化される。これは、著作権者が自らの著作物を元にした新規の作品に対し、オリジナルとの同一性を保持するよう求めることができるとするものだ<sup>34)</sup>。フランスやアメリカでは既述の通り、あるべきパロディの形が守られていれば原則として著作者は改変を拒否できない。日本は客観的規則に従いパロディとして認められるか否かよりも、著作者が自らの意図に反していると判断すれば人格権を侵害したと基本的には見做す。無論、著作者の声望や名誉を著しく害するとされれば、フランスやアメリカも著作者は保護を受けることに変わりはない。しかし、著作者自身の「意図」がより重要な決定権を持っているという意味で、日本の著作者と著作物との関係は人格的に——内容レベルで——強固な結びつきを持つのである。

ここに皮肉にも文字通り「ねじれの関係」が存在すると言えよう。日本は言語的側面も含め文化土壤に「ねじる運動性」を可能性として常に潜在させている。しかし一方、近代的な法治国家として、「バラの運動性」が導くような権利に圍繞された個人というものを「ねじる運動性」の中で絡めとってきた。法と権利によって社会的に付与される差異と対象化が生み出す個の意識を持ちながら、同時に状況生成的な運動性そのものによる自己認識を文化的に培っている。こうした「ねじれの関係」が、アニパロのような形を取って現代に噴出しているのだ。これは、現代における「ねじる運動性」の発露の一端としてアニパロを全面的に擁護しようとする議論ではない。もしそのような姿勢をとるなら、議論の矛先は社会的存在である個人の権利へと向かい、個人が蹂躪されるのも止むを得ないといったところまで進んでしまう危険を孕んでいる。

電子機器と技術の発達デジタルコピーという新たなあり方を主張し始め、インターネットや映像によって撒き散らされる自我は個の分散化という事態を招いている。それは「バラの運動性」が多層化し、担われてきた個別化という対象化機能が危うい局面に立たされていることを示すものでもあろう。そのように多層化し多義化する関係を取りまとめつつ成立させるためには、ねじられて在るあり方とは一体何なのかの模索が肝要だ。現代の日本は「ねじれの関係」を抱えながらも文化に潜在する「ねじる運動性」の側から、パロディへの考察を通して、この問題へとアクセスできる。

かつて『袖珍』でパロディは「もちること」と訳された。

今、我々はあらためてパロディを何と解すか。

#### 注

- 1) H. G. Liddell and R. Scott, *A Greek-English Lexicon with a Revised Supplement*, Clarendon Press, 1996.
- 2) リンダ・ハッチオン『パロディの理論』辻麻子訳、未来社、1993年、78頁。

- 3) 「古典文学レトリック事典」『國文學 解釈と教材の研究』第 37 巻第 15 号臨時号 (1992 年 12 月)、學燈社、56 頁。
- 4) 『マイクロフィルム版 江戸幕府刊行物集成』一一〇・洋学書 (2)、雄松堂フィルム出版、1987 年。
- 5) H. Picard, *A New Pocket Dictionary of the English and Dutch Languages*, 2d. ed., John Norman, 1857.
- 6) 堀孝彦・遠藤智夫『『英和対訳袖珍辞書』の遍歴——目で見える現存初版 15 本——』、辞游社、1999 年、6 頁。  
また、辞書編纂者には、中心人物である堀達之助を始めとし、協力者に西周助(周)、千村五郎、竹原勇四郎、箕作貞一郎(麟祥)、高島太郎、手塚説藏、渡辺忻三らがいたことが先行研究により指摘されている(同書、6-7 頁)。
- 7) 日本人による理解を眼目においたため、今回調査したのは『日葡辞書』、『和英語林集成』、『波留麻和解』、『暗厄利亜語林大成』、『和蘭字彙』、『三語便覧』の各辞書である。見落とし等の不備がある場合は、ご指摘していただけると幸いである。
- 8) 1857 年版記載の語“parioderen”は、後の版である Picard, H., *A New Pocket Dictionary of the English and Dutch Languages: Remodeled and Corrected from the Best Authorities*, John Norman, 1862 で、“parodiëren”と改められており誤植だったことが分かる。
- 9) *TRESOR de la Langue Française*, Centre National de la Recherche Scientifique, 1971.
- 10) 中村幸彦・岡見正雄・坂倉篤義編『角川古語大辞典』、角川書店、1982 年。
- 11) 山口昌男「引用の詩学」『言語生活』no. 432 (1987 年 11 月)、筑摩書房、23 頁。  
山口はこの文章に先立ち、自らが論の中で展開する「引用」という用語について、英語で思い浮かべられる 1) to refer, 2) to cite, 3) to quote のうち 3) の to quote に主としてまつわるものと前置きをしている(同書、21 頁)。この quote について若干補足しておく。*The Oxford English Dictionary Second Edition*, Clarendon Press, 1989 には中世ラテン語“quotāre”由来であることが示されており、その意味に“to mark the number of, distinguish by numbers”とある。ここから分かるのは、quote が数による弁別・識別を原義に孕んでいたことだ。
- 12) 11) に同じ、27 頁。
- 13) Frederic Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, 1991, 17.
- 14) 3) に同じ、56 頁。
- 15) 3) に同じ、57 頁。
- 16) 「パロディ」という用語を充てるのは厳密には本稿の論旨に即さないが、ここではそのまま使用した。
- 17) 1990 年以降は、ほぼ 8 月と 12 月の年 2 回に固定されている。
- 18) コミックマーケット準備会編『コミックマーケット 30's ファイル』、青林工藝社、2005 年。  
上記資料によれば、資料発刊当時過去 4 回の参加者数は以下の通り。2003 年 8 月 15 日-17 日、460,000 人。2003 年 12 月 28 日-30 日、420,000 人。2004 年 8 月 13 日-15 日、510,000 人。2004 年 12 月 29 日-30 日、370,000 人。
- 19) 18) に同じ、354 頁。
- 20) 18) に同じ、355 頁。
- 21) 「同人誌」としているが、実際には出版物にとどまらずゲームソフトなどが扱われており、媒体が限られているわけではない。
- 22) アニパロ。ここまで議論してきて、「バラの運動性」の象徴でもあるバラが「パロ」として残っている用語を使用しなければならないのは不本意だが、既に流通している語として採用した。
- 23) 西村マリ『アニパロとヤオイ』、太田出版、2002 年、11 頁。
- 24) 18) に同じ、389 頁。
- 25) 正式名は『新世紀エヴァンゲリオン』。1995 年 10 月から 1996 年 3 月にわたりテレビ東京系列で放映された連続アニメ。カルトの人気を誇り関連書籍も多数出版された。
- 26) 『新世紀エヴァンゲリオン』の登場人物。フルネームは惣流・アスカ・ラングレー。
- 27) 二次創作あるいは二次創作物とは、法律用語の二次的著作物に由来すると考えられる造語である。二次的著作物には原作の映画化などの翻案の意が多分に含まれているため、「二次創作」という用語も本稿で採っているアニパロより広い意味合いで使用されることが多い。しかし、引用した東の発言中に見られる「二次創作」は、本稿で採用しているアニパロに限りなく近いものと理解してよいだろう。
- 28) 夏目房之助、東浩紀、伊藤剛「「キャラ／キャラクター」概念の可能性」『ユリイカ』第 38 巻第 1

- 号（2006年1月）、青土社、148頁。
- 29) この意味で、「バラの運動性」が結果的に導く関係とはデカルト座標系における位置関係に似ているとも言える。座標軸の交点に原点を持ち、そこからの距離を位置によって把握するデカルト座標では、原点のオリジナルとパロディとは点同士の関係を取り結んでいる。生まれる距離と位置関係が「批評」という対象化を可能とするのだ。それに対しアニパロのような「ねじる運動性」は、言ってみればベクトルのような形に収束し動きそのものの表象となる。極言すれば、オリジナルである始点の運動方向として、終点のねじられたものは捉えられる。
- 30) 他にも効果として「諷刺」をすぐさま思い起こすことができる。この諷刺は時として効果というより、パロディそのものと解されることもある。それは「刺す」が内包する対象化が「バラの運動性」の的を射る行為と地続きだからであろう。そして、パロディに重なる日本の古語として挙げられる「うがち」も、漢語の「諷刺」同様に本質性を問題にする運動と言えそうだ。この一点を見ても、日本文化が「バラの運動性」が持つ内容レベルでの対象化を行っていたことは明らかだ。それはむしろ当然なことなのであって、本論旨と矛盾するわけではない。本稿で指摘しようと試みているのは、あくまでも文化に見られる志向性の多少なのである。
- 31) 米沢嘉博編『マンガと著作権～パロディと引用と同人誌と～』、青林工藝社、2001年、65-68頁。
- 32) 前掲31)書によれば、パロディの構成要素を定めるものとしてアンドレ・シュミットの論文が有力な学説であると紹介されている。構成要素のポイントは3つ。笑わせるカリカチュア効果、原著作物とパロディとの間に混同を生じないこと、原著作物を害しその顧客を外すような意図のないこと、だという（67頁）。
- 33) 小泉直樹『アメリカ著作権制度—原理と政策』、弘文堂、1996年、33-35頁。山本隆司『アメリカ著作権法の基礎知識』、太田出版、2004年、142-145頁。
- 34) 斉藤博「著作者人格権」 斉藤博・作花文雄・吉田大輔『現代社会と著作権』、放送大学教育振興会、73-79頁。