

アンダーグラウンド・コミックスの政治学

——ディズニー帝国への文化戦争

馬 場 聡

はじめに

『走れウサギ』(*Rabbit, Run*, 1960) にはじまる「ウサギ四部作」で知られるジョン・アップダイク (John Updike, 1932–2009) が、ウサギならぬネズミ鼻根だったことはあまり知られていない。ミッキーマウス・トリビュート・イラスト集『ミッキーマウス画集』(*The Art of Mickey Mouse*, 1991) に寄せた序文において、「ミッキーマウスが象徴しているアメリカ、それはあの帝国主義的なヤンキー、アンクル・サムによって象徴されない部分のアメリカだ」と述べたうえで、ミッキーマウスの「勇敢で、表向き威勢がよく、創意工夫に富み、元気はつらつとしていて、お人好しで、負けん気が強い」キャラクターのアメリカらしさを指摘する。(Updike N. pag) このミッキーマウス評は『蒸気船ウィリー』(*Steamboat Willie*, 1928) にはじまる初期短編作品時代の、いささか粗暴でありながら、ユーモラスで、人好きのする腕白少年としてのミッキーマウス像を見る限り、的を射たものといえる。しかし、ミッキーマウスを帝国主義的なアンクル・サムと対置している点については額面通りに受け取るわけにはいかない。というのも、第二次大戦中の戦意高揚ポスター (1941) に文字通り「すべてはアンクル・サムのために (All Out for Uncle Sam)」というメッセージを発するミッキーマウスの姿を見ることができるし、さらに42年以降は、ディズニーが積極的にプロパガンダ映画製作に協力した事実があるからだ。こうした経緯をふまえれば、あの愛らしいミッキーマウスは帝国主義的な色彩

を帯びているようにも見える。周知のとおり、戦後ミッキーマウスは合衆国を代表するポップ・アイコンとしての揺るぎない地位を確立していく。ところが奇妙なことに、ミッキーマウスやディズニー作品が人気を高めていく裏で、アンダーグラウンド・コミック作家たちはミッキーマウスの批判的パロディ作品を次々に発表しはじめる。

ダン・オニール (Dan O'Neill, 1942-) 率いるアングラ作家集団エア・パイレーツ (Air Pirates) が発行した『エア・パイレーツ・ファニーズ』 (*Air Pirates Funnies*, 1971-72) は、対抗文化がたそがれゆく 70 年代初頭に、極めてわかりやすいかたちでディズニーを挑発する作品を掲載した。ミッキーマウスやドナルドダックが主役の作品や、童話を原作とする連作『シリィ・シンフォニー』 (*Silly Symphony*, 1928-39) などを大胆にパロディ化することで、＜健全な＞アメリカ文化の象徴と目されたウォルト・ディズニーを痛烈に批判した。それに対して、ウォルト・ディズニー側は、著作権侵害のかどでエア・パイレーツを提訴することになり、両者のあいだで長きにわたる法廷闘争が繰り広げられる。本稿ではアンダーグラウンド・コミックスの政治性を確認しながら、『エア・パイレーツ・ファニーズ』のディズニー表象を検討し、主流文化と対抗文化とのあいだで繰り広げられた文化闘争のダイナミズムについて考えたい。

1. アンダーグラウンド・コミックスの誕生

まずアンダーグラウンド・コミックスが誕生するまでのコミックス業界の流れを素描することからはじめたい。アメリカン・コミックスのメインストリームといえ、言わずと知れた超人ヒーローものだろう。『スーパーマン』 (*Superman* 1938-)、『キャプテン・アメリカ』 (*Captain America* 1941-) などの超人ヒーローものが第二次大戦のさなかに誕生し、人気を博したことはよく知られている。大戦中、戦意高揚プロパガンダ的な役割を果たしながら親しまれたこのジャンルも、戦争が終わるとその人気に陰りが出る。

戦後、40年代後半から50年代にかけては、超人ヒーローものに代わる刺激的なストーリーを売りにする犯罪実話もの (crime comics) やホラーもの (horror comics) が新たなドル箱ジャンルとして台頭する。これらのジャンルの人気が高まるにつれて、作品の表現は次第に過激さを増すようになり、その反動からコミックス業界は批判の矢面に立たされる。当時のコミックス批判の先鞭をつけたのが、心理学者フレデリック・ワーサム (Fredric Wertham, 1895-1981) だ。ワーサムは『無垢なる者たちへの誘惑』 (*Seduction of the Innocent*, 1954) において、社会問題として衆目を集めていた青少年の非行とコミックスとのあいだに因果関係を指摘して物議を醸した。同書では殺人事件を起こした15歳の少年について、次のような分析がなされている。「心理的、社会的背景を十分に精査すると、少年が常習的なマンガ雑誌の読者だったことが事件の重要な要因であることが明らかになった。彼が繰り返し読んでいたお気に入りのマンガ雑誌には、81カ所におよぶ暴力描写と19カ所もの殺人描写が含まれていた。」 (Wertham 168) コミックスの暴力表現と少年非行とを結びつけたワーサムの批判がきっかけとなり、54年には未成年者非行に関する上院小委員会 (The United States Senate Subcommittee on Juvenile Delinquency) によって、この問題を議論するための公聴会が開かれる。出版社は政府による介入を恐れ、同年に全米コミック雑誌協会 (The Comics Magazine Association of America) がコミックス倫理規定委員会 (The Comics Code Authority) を設置する。こうして、いわゆるコミックス・コード (Comics Code) による業界団体主導の自主検閲体制が確立する。コミックス・コードは、暴力、犯罪、結婚、性愛等の表現、また、粗野な言葉遣い、当局に対する侮辱の禁止など、多岐にわたって作品の表現に制限を加えた。一連の規制のなかで、ECコミックス (EC Comics) の例のように、犯罪ものやホラーもののコミック雑誌は廃刊に追い込まれる。以後、コミック作家たちは、限られた表現手段で「健全な」作品を描くことを余儀なくされた。マンガ史研究者ボブ・レヴィン (Bob Levin) によると、52年に635誌あったマンガ雑誌は、コミックス・コード施行

後、半数以下の 250 誌にまで落ち込み、業界の低迷は明らかだったという (Levin 36)。当時の文化概況から考えると、こうしたコミックスに対する激しい批判と、それを受けた形で進められた業界団体の自主検閲体制の発足は、冷戦期合衆国の「封じ込めの文化」(the culture of containment) の枠組みの中で生じた現象だったといえる。

60 年代になると、若手クリエイターを中心として、大手出版社の流通経路に依存しないインディペンデント系雑誌が創刊されるようになる。反体制的なニューレフト思想、フリー・スピーチ運動、幻覚剤による「意識の拡大」という言説などに浴していた若きクリエイターたちは、より自由な表現をめざしコミックス・コードの息のかからない活動の場を渴望していた。アンダーグラウンド・コミックスの成立には、対抗文化の動態を伝え、各地のムーブメントを結びつけるメディアとして萌芽したアンダーグラウンド新聞 (underground press) の存在が不可欠だった。ニューヨークを拠点とする『リアリスト』(*The Realist*, 1958–2001) や『イースト・ビレッジ・アザー』(*The East Village Other*, 1965–72)、西海岸を拠点とする『バークレー・バーブ』(*The Berkeley Barb*, 1965–80) や『サンフランシスコ・オラクル』(*San Francisco Oracle*, 1966–68) などのアングラ新聞は、若き前衛コミック作家の作品を積極的に掲載するようになる。¹ 60 年代半ばになるとコミック・ブック形式のインディペンデント系雑誌が出版されるようになるが、このジャンルを活性化させるターニング・ポイントになったのは、ロバート・クラム (Robert Crumb, 1943–) が創刊した『ザップ・コミックス』(*Zap Comix*, 1968–2014) である。70 年代初頭までには『ザップ』をはじめとする無数のアングラ雑誌が創刊され、主流コミック雑誌のオルタナティブとして多くの読者を獲得する。マンガ史研究者パトリック・ローゼンクランツ (Patrick Rosenkranz) は「こうしたマンガは騒乱の 60 年代に考案され、育まれたので、当時の反戦運動や反体制運動の熱狂を敏感に反映していた」(Rosenkranz 15) と述べている。このように、自主製作、自主流通を基本とするインディペンデント系雑誌に活躍の場を求めることで

コミックス・コードの制約から逃れた作家たちは、60年代対抗文化期のユース・カルチャーと共振しながら、コミックスの分野に新たな潮流を形成することになる。

2. パロディ化されるミッキーマウス

本稿の主たる分析対象である『エア・パイレーツ・ファニーズ』の検討に入る前に、それに先立ちディズニー作品をパロディ化したアングラ系コミックスの系譜を一瞥しておく。アングラ作家たちに多大な影響及ぼしたECコミックスの『マッド』(MAD, 1952-)に掲載されたビル・エルダー(Bill Elder, 1921–2008)の“Mickey Rodent”(1955)は、ミッキーマウス・パロディ作品の先駆けとなった。(図1)絵はオリジナルにかなり忠実に描かれているが、キャラクターの名前は、ミッキー・ロデント(Mickey Rodent)、ダーノルド・ダック(Darnold Duck)に変更されている。物語の筋は単純で、ダーノルド・ダックの人気の高まっていることに嫉妬したミッキーがダーノルドを陥れようとする、という筋書きである。この作品においては、ディズニー作品に対する直接的な批判がみられるわけではない。

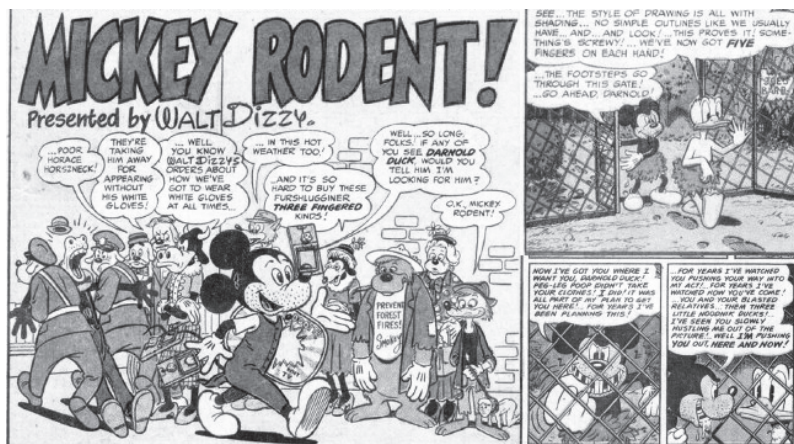


図1

ドナルドダックが、ミッキーマウスの人気を凌ぐほどになっていった当時の状況を風刺したものといえる。とはいえ、無精ひげをたくわえたいささか汚らしいミッキーが、嫉妬に駆られて仲間を陥れる姿からは、オリジナルのイメージを覆した人間臭さが印象に残る。

ニューヨークを拠点とするアングラ新聞『リアリスト』に掲載されたグラフィック・アート「ディズニーランドの乱痴気騒ぎ」(“The Disneyland Memorial Orgy,” 1967) は、ディズニー作品のキャラクターを対抗文化的心性によってパロディ化した作品だ。(図2) 図案を構想したのは『リアリスト』の中心人物にして、作家ケン・キージー (Ken Kesey, 1935–2001) が率いるヒッピー集団メリー・プランクスターズ (The Merry Pranksters) のメンバーとして知られるポール・クラスナー (Paul Krassner) で、作画を担当したのはアングラ・コミック作家ウォリー・ウッド (Wally Wood, 1927–81) である。この作品はウォルト・ディズニーの他界 (1966 年) をきっかけに考案されたものである。ウォルト亡きあと、彼の呪縛から解き放たれたディズニー・キャラクターたちが奔放にふるまう姿が描かれており、センセーショナルな性描写や薬物使用の描写が話題を呼んだ。発表から 40 年を経た 2005 年にはデジタルカラー処理が施されたバージョンがリリースされている。

60 年代後半にサイケデリック・ロックバンド、グレートフル・デッド

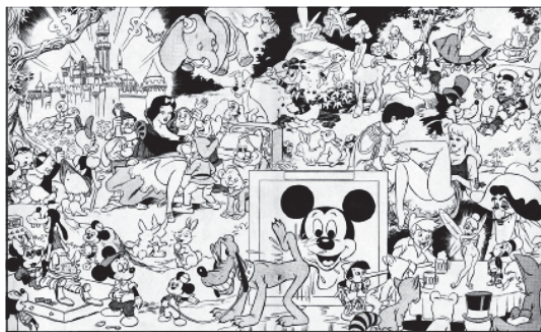


図 2



図 3

(Grateful Dead)、ジェファーソン・エアプレーン (Jefferson Airplane) などのコンサート・ポスターやレコード・ジャケットを手掛けたことで知られるリック・グリフィン (Rick Griffin) もミッキーマウスをモチーフにした作品を数多く残している。アングラ・コミック雑誌の代表格『ザップ・コミックス』に収録された“gung ho!” (1969) に見られるミッキーマウスは、右手にはコカコーラの瓶、左手にはナチスを彷彿とさせる鉤十字のエンブレムを携え、中央には“All American Comicks [sic]”というフレーズが配されている。(図3) 下部には、ベティとベロニカ (Betty & Velonica) をはじめとするアーチャー・コミックス (Archie Comix, 1941-) の面々が陣取り、キャプションには「良い教育を受けよう!」、「出世して高給取りになろう!」とある。アーチャー・コミックスは、コミックス倫理規定委員会の中核を担った保守的な出版社として知られており、同社の作品はアメリカのティーンエイジャーの何気ない日常を描いたユーモア・マンガを基本とする。したがってこのグリフィンの作品はディズニーやアーチャーに代表される順応主義的な業界の状況を揶揄するものと解される。これらの作品に例を見るように、50年代以降のアングラ系コミックスにおいて、ミッキーマウスはさまざまな形でパロディのモチーフにされてきた。²

この時期のアングラ・コミック作家たちがこうした批判的なパロディ作品を発表した背景には、合衆国内におけるアンチ・ディズニーの機運の高まりがあった。文化史家スティーヴン・ワッツ (Steven Watts) は「左翼知識人や学生による対抗文化が、ディズニー作品を無批判な愛国主義、ブルジョアの道德、中産階級趣味、差別的エリート主義、企業の利益偏重的傾向、凡庸な順応主義といったアメリカ的価値観の全面的な改革を妨げる障害の実例としてやり玉に挙げた」(Watts 451) と述べる。このワッツの指摘を裏付ける出来事は枚挙にいとまがない。68年には映画史研究者リチャード・シッケル (Richard Schickel) が、ウォルト・ディズニーに関するはじめての批判的な評伝『ディズニー・ヴァージョン』(*The Disney Version*, 1968) を出版する。さらに、70年8月7日の『ロサンゼルス・タイ

ムズ』(*Los Angeles Times*)の一面には「イッピーの出現により、ディズニーランドが閉鎖」というセンセーショナルな見出しが躍る。この記事は前日、つまり広島原爆投下から25年後にあたる8月6日に、ユース・インターナショナル・パーティー(Youth International Party)がベトナム反戦を訴えて起こしたデモンストレーション、「ディズニーランド占拠事件」を報じたものだ。³ 冷戦期資本主義陣営の夢を具現化した場所として55年に開園したディズニーランドが、冷戦外交の舞台として利用された経緯を考えると、ベトナム反戦デモを行うのに、この場所以上シンボリックなところはない。思想家ジャン・ボードリヤール(Jean Baudrillard, 1929–2007)は、『シミュラクルとシミュレーション』(*Simulacra and Simulation*, 1981)においてディズニーランドを「アメリカ的の生活のダイジェストであり、アメリカ人的価値観の称賛であり、矛盾に満ちた現実を美化し、すりかえたもの」(12)と評したが、こうしたヴィジョンはユダヤ系作家E. L. ドクトロウ(E. L. Doctorow, 1931–2015)がローゼンバーグ事件をモチーフにした『ダニエル書』(*The Book of Daniel*, 1971)の結末部で、かなりのページを割いて展開されるディズニーランド批評にも通底する。こうした文化状況のなかで、アングラ・コミック雑誌にミッキーマウス・パロディが頻出するようになり、次節で焦点化する最も過激にして確信犯的な反ディズニー作品が登場することになる。

3. 脱神話化されるミッキーマウス

エア・パイレーツは、1971年にダン・オニールを中心にして、ボビー・ロンドン(Bobby London, 1950–)、テッド・リチャーズ(Ted Richards, 1946–)、ゲイリー・ハルグレン(Gary Hallgren, 1945–)、シャリー・フレニケン(Shary Flenniken, 1950–)ら当時の新進気鋭の漫画家たちが集った作家集団である。エア・パイレーツという名前は、30年代のミッキーマウス・シリーズの悪役グループの名前に由来する。彼らは月刊コミック雑誌『エア・パイレーツ・ファニーズ』を自主制作、自主流通させ、西海岸を中



図 4

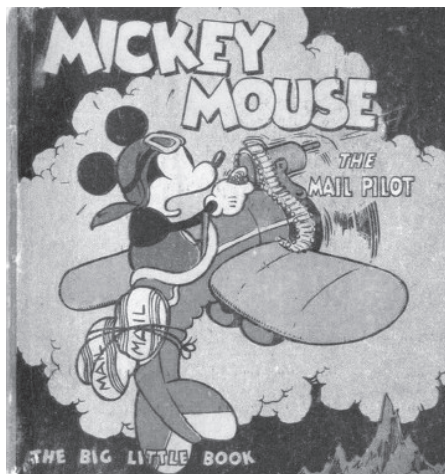


図 5

心に、2 万部ほどの売り上げがあった。

記念すべき第 1 号の挑発的な表紙絵を一瞥すれば、本誌がディズニー作品と特異な緊張関係にあることが瞬時にわかる。ボビー・ロンドンのクレジットが付されているこの表紙には、プロペラ機を操縦するミッキーマウスの絵があらわれている。(図 4) 図案の原型にされているのは短編アニメーション『ミッキーの空の英雄』(*The Mail Pilot*, 1933) を書籍化したホイットマン社 (Whitman Publishing) のビッグ・リトル・ブック・シリーズ版 (Big Little Book Series) 『ミッキーマウスの空の英雄』(*Mickey Mouse: The Mail Pilot*, 1933) の表紙絵である。(図 5) 両者を比べると彩色に違いがあるほかは、構図、図柄ともにまさに瓜二つ。唯一の相違点は飛行機に結わいつけられた荷物で、オリジナルの方は「郵便物」(mail) であるのに対して、エア・パイレーツ版にはサイケデリック・カルチャーを反映してか「麻薬」(dope) の文字が刻まれている。オリジナルでは健全なアメリカの腕白少年たるミッキーマウスが、勇猛果敢に幾多の困難を乗り越え手紙を運ぶのに対して、このパロディ版においては郵便パイロットならぬヤクの運び屋、という転倒ぶりが際立つ。この表紙絵にはオリジナル作品との関係に

において、エア・パイレーツのパロディの特徴がはっきりと表れている。リーダーであるダン・オニールはエア・パイレーツとディズニー作品との関係、そして彼らのパロディの手法について次のように説明する。

ディズニーは僕らが子供のころにミッキーマウスを見せてくれた。漫画家集団として、そして大人として、僕らはミッキーマウスをアメリカの支配的な神話ととらえているんだ...僕は作画のスタイルを正確に真似ることにしている。ウォルト・ディズニーの登場人物をそっくりそのままに描くことによって反響を得ようとしているんだ。僕がミッキーマウスというキャラクターを用いる目的は、なにもディズニー作品を台無しにしようってわけじゃない。ディズニーのイメージが植え付けられているアメリカ的意識をなんとかしようとしているのさ。
(Levin 100)

オニールが明かすように、彼らのパロディの手法は徹底してオリジナルに忠実に描くということを基本にしている。実際、すべてのパロディ作品において、それがディズニーのどの作品をもとにしているのかを判別することはたやすい。彼らの「あからさまな」模倣は、パロディ作品が批評＝批判するオリジナルを自明にすると同時に、パロディという表現形式自体を問題化する意図があるようだ。

第1号に収録されているオニールの「マウス」(“The Mouse”)は、そのシンプルなタイトルが物語るように、ミッキーマウスとて「ただのネズミ」、というアイドル性の剥奪を暗示する。30年代ディズニー短編作品をモチーフにした本作は、ミッキーマウス、ミニーマウスという善玉キャラクターとシルベスタ・シャイスター、ブラック・ピートら悪役たちとの対立構図を保ちながらも、原作の「健全さ」を徹底して批判する内容に仕上がっている。ジョン・アップダイクが「勇敢で、表向き威勢がよく、創意工夫に富み、元気はつらつとしていて、お人好しで、負けん気が強い」と評したミッキーマウスの姿はそこにはない。冒頭の場面では、世界中の人々から愛されている人気者のはずなのに、デイジーダックやミニーマウスが、自

分と肉体関係を結ぶことを許してくれないことに思い悩む、というどう見ても「しょうもない」姿をあらわにする。このシーンが口火をきるように、粗野な言葉、露骨な性描写、ドラッグで酩酊するシーンなど、コミックス・コードに抵触する表現が目白押しだ。物語展開という面からいうと、ミッキーマウスが悪戦苦闘の末に悪役たちをやっつける、という30年代短編作品にお約束の筋書きはなりを潜め、悪役たちを前にしても毅然とした態度がとれず、逆にやり込められてしまう。オニールのパロディ版は、ミッキーマウスをディズニー流の「健全さ」という呪縛から解き放ち、人間臭いキャラクターを提示している。オニールの手によって脱神話化されたミッキーマウスはタイトル通り「ただのネズミ」にすぎない。

4. <物語>は誰のもの？

『エア・パイレーツ・ファニーズ』第2号(1972)では、パロディという手法を用いながらも、前号とは全く違った意味で興味深いディズニー批判がなされているから面白い。ディズニーは29年から39年にかけて『シリリー・シンフォニー』(*Silly Symphony*)という古くから伝わる民話に基づいた短編作品を手がけた。しばしば指摘されるように、民話をベースにしながらも、原作から残酷なシーンを削除するなど、毒を抜いたり、手を加えて焼き直したりしている点が特徴である。第2号にはこのシリーズをもとにしたパロディ作品が二つ収録されているが、両作品は「ミッキーマウスもの」のパロディとは明らかに批判の矛先が違う。テッド・リチャーズの「ジーク・ウルフ」(“Zeke Wolf”)は、アカデミー賞受賞アニメーション『三匹の子ぶた』(*Three Little Pigs*, 1933)をパロディ化したものだ。次いで、ゲイリー・ハルグレン作「うさぎとかめ」(“Tortoise and the Hare”)も同名のシリリー・シンフォニー作品『うさぎとかめ』(*Tortoise and the Hare*, 1935)のパロディである。どちらの作品も善玉と悪玉の逆転、機知にとんだディテールの改変など、興味をそそられる要素に事欠かないのだが、ここでは古くから存在している民話を創作の素材として用いることの是非について

検討したい。

本稿冒頭で述べたように、エア・パイレーツはディズニー作品をパロディにした結果、ディズニー側から著作権侵害のかどで提訴された。ウォルト・ディズニー自身の創作であるミッキーマウスものについては、ディズニー側の主張に分があるように思える。しかし、『三匹の子ぶた』や『うさぎとかめ』のような、古くから存在していた民話に基づく作品についてはどうか。もちろん、ここで議論したいことは著作権に係る法的権利の是非についてではなく、パロディの場合のように先行する物語をモチーフにする場合に生じる創作上の問題である。そもそもリチャーズとハルグレンがあえて『シリー・シンフォニー』をパロディのモチーフにした意図は、ディズニーによる古い民話の焼き直しという営みを再考させることにあったように思える。こうした観点から考えると、リチャーズが裁判の際に提出した宣誓陳述書は示唆的である。

「三匹の子ぶた」は民話としてゆうに 500 年以上存在してきました。ウォルト・ディズニー・スタジオは、古くから伝わる民話に専有権を主張することはできません... 子ぶたが英雄的なキャラクターとして出てくるのはディズニー・スタジオのバージョンだけです。長きにわたって民話の伝統として定着していた、最も不潔で、人々から嫌われる存在としてのブタのイメージを台無しにしています。(Levin 100)

この発言におけるリチャーズの論点は二つある。ひとつは、民話は人類の共有財産であり、ディズニーがそれを独占することは不当であるとする点。リチャーズはインタビューにおいて「ディズニーがあらゆるものに著作権上の権利を持っていて、全部自分のものだと言張するのはうんざりするよ... 奴らがやっているのはただのパクリだよ」(Rosenkranz 178) と毒づきさえする。二つ目の論点は、ディズニーが民話を都合よく小ざれいなおとぎ話に変えてしまっていることに対する批判である。周知のとおり、著作権と素材のフェア・ユースをめぐる問題は現在でも議論が絶えない。リチャーズ版「三匹の子ぶた」は兎角、ディズニー版の図柄とそっくりなの

で、著作権上の問題からいうと議論の余地はない。しかし、この作品が長きにわたって人々に共有されてきた物語はいったい誰のものなのか、という問題を提起しているとみれば事情は少々違ってくる。映画史研究者リチャード・シッケルは、民話や童話を焼き直したディズニー作品について論じるなかで、ある物語がディズニーという物語改変装置を経ると「魔術的な魅力、ミステリー、そして個性性といったものが、完全に破壊されてしまう」(Schickel 225)と辛辣なコメントを残している。確かに古くから存在する物語がディズニーによって＜健全な＞アメリカの物語としてアニメーション映画にリメイクされると、それがあたかもオリジナルであるかのように限りなく大きな影響力を持ち始める例は少なくない。エア・パイレーツが提示する『シリー・シンフォニー』のパロディは、こうしたディズニーによる物語の独占に対する疑義を読者に突きつける。いずれにしても70年代初頭の合衆国で、肥大化するウォルト・ディズニーの影響力とそれに反駁する対抗文化的心性に裏付けられたアングラ・コミック作家との対立が顕在化していたとみて間違いない。とはいえ、巨大な資本に裏打ちされた文化産業と、インディペンデント系コミックス出版社との力の差は歴然としていた。当然のごとく、ディズニー側はエア・パイレーツに対して法廷の場で猛反撃をはじめた。

おわりに——ミッキーマウス解放戦線の裁判記

71年にウォルト・ディズニー・プロダクションは、エア・パイレーツを著作権侵害のかどで提訴することになり、そこから最終的に80年に和解するまで、10年に及ぶ法廷闘争が繰り広げられた。ディズニー側の訴えに対して、エア・パイレーツ側は著作権を侵害したつもりではなく、あくまで芸術表現としてのパロディであることを主張し続けるが、カリフォルニア地裁においても、控訴した連邦裁判所においても、大方の予想通りディズニー側の主張が認められる結果になった。エア・パイレーツの作品は法的に著作権侵害とみなされたが、作品自体はいわゆる「盗作」というより、

高い批評性をもったパロディ作品とみるべきであろう。79年に連邦裁判所においてエア・パイレーツ側の不服申し立てが却下された後に、ダン・オニールは「ミッキーマウス解放戦線」(Mouse Liberation Front)名義で「コミュニケーション #1」(“Communique #1”)という作品を『コエボリューション・クオーターリー』(*CoEvolution Quarterly*, 1974–85) 21号(1979)に掲載する。⁴「コミュニケーション #1」では、ディズニー映画やコミック雑誌の出演から引退したあと、牧場で余生を過ごしているという設定のミッキーマウスとミニーマウスが登場する。二人は冷静かつ客観的に裁判の顛末や『エア・パイレーツ・ファニーズ』におけるパロディの手法について語る。この作品は、コミックスにけるパロディという技法について論じるコミックス、つまり、メタ・コミックスであるという点で興味深い。

ここまでエア・パイレーツというアングラ・コミック作家集団と、彼らの作品が展開したディズニー批判について検討してきた。もちろん、彼らとディズニーとの一連のやりとりは、主流文化と対抗文化とのあいだで繰り広げられた文化闘争だと結論づけることはたやすい。しかし、ディズニーとエア・パイレーツとの関係は、単純に使い古されたく主流文化と、反体制文化という二項対立構図に落とし込むことはできない。映画研究者ダグラス・ブロード(Douglas Brode)は、2004年の『ウォルトからウッドストックへ——ディズニーはいかにしてカウンターカルチャーを作ったか』(*From Walt to Woodstock: How Disney Created the Counterculture*)という著作において、啓発的な議論を展開している。ブロードは膨大な数のディズニー映画を精緻に分析することで、60年代の若者の反体制的なメンタリティ形成に、彼らが子供の頃に親しんだディズニー作品が寄与したことを論証して、エスタブリッシュメント層の娯楽としてのディズニー観に修正を加える。ブロードの議論には「結論ありき」な印象が否めず、説得力に乏しい点もあるのだが、少なくとも多くのディズニー・アニメーション映画やテレビ・シリーズ『ミッキーマウス・クラブ』(*Mickey Mouse Club*, 1955–96)、そして55年のディズニーランド開園などが、あの世代を特徴づける文化体

験であったことは間違いない。実際、エア・パイレーツの面々も子供のころにディズニー作品から少なからぬ影響を受けたことを明かしている。

ディズニーという支配的な大衆文化に浴した者たちが、それに対してパロディという手法を用いて批判を加え、それを受けてディズニー側は法廷において反撃の狼煙をあげる。次にオニールは裁判の顛末を作品という形で論評する。堂々巡りのようなこの一連のプロセスを弁証法的な文化刷新の契機と考えるべきか。とはいえ、ディズニーという巨大な資本を持つ文化産業の勢いはとどまることを知らない。1996年以降のスタジオ・ジブリとの業務提携、そして2009年のマーベル・コミックス (Marvel Comics) 買収の例のように、合衆国内外のさまざまなコンテンツ産業を飲み込みながら、ディズニー・ブランドの刻印を押し続ける昨今の状況をみると、一企業による文化の寡占によって生じる弊害が懸念される。現在のポピュラー・カルチャーのおかれた状況にあっては、支配的な文化に対峙するアングラ文化の存在意義とて危うい。エア・パイレーツのメンバーたちのその後には文字通り「冗談みたいな」後日談がある。ボビー・ロンドンは80年代半ばにディズニーの商品開発部でキャラクター・グッズの開発に従事した。さらに、唯一の女性メンバーであったシャリー・フレニケンも同時期にディズニーの映画制作に関与している。⁵ こうした「嘘みたいなその後」を、よく言われるように主流文化による対抗文化の回収と見るべきか、あるいは主流文化の懷に潜り込むしたたかな対抗文化と見るべきか、議論の分かれるところであろう。

本論文は日本アメリカ文学会東京支部9月例会(2013年9月28日)「アンダーグラウンド・コミックスの政治学——*Air Pirates Funnies*のディズニー批判」ならびに日本マンガ学会海外マンガ交流部会第8回例会(2015年7月11日)「対抗文化とアンダーグラウンド・コミックス——風刺とパロディの政治学」における発表原稿に加筆・修正を加えたものである。

注

1 アンダーグラウンド新聞の出版文化史上の意義については拙著「アンダーグラウンド・プレスと六十年代マイノリティ運動」(2014年)を参照。

2 アングラ・コミックに頻出したミッキーマウスのパロディとしてほかに Joel Beck, “Mickey Mouse Today” *Yellow Dog* No. 1 (1968)、Victor Moscoso, “Luna Toon” *Zap Comix* No. 2 (1968)、Robert E. Armstrong, *Mickey Rat* (1972) などがある。

3 この占拠事件によって、ディズニールンドはゲストを園外に避難させ、一時営業を中止することを余儀なくされた。

4 スチュアート・ブランド (Stewart Brand, 1938-) が発行したことで知られる対抗文化情報誌『ホール・アース・カタログ』(*Whole Earth Catalogue*, 1968-72) の後継誌。

5 フレニケンの逸話については、“The Shary Flenniken Interview,” *The Comics Journal* No. 146, Nov. 1991. を参照。

引用・参考文献

- Air Pirates. *Air Pirates Funnies*. Vol. 1, No. 1. Hell Comics. July. 1971. Print.
- . *Air Pirates Funnies*. Vol. 1, No. 2. Hell Comics. Aug. 1971. Print.
- . *Air Pirates Funnies Tabloid*. Vol. 1, No. 1. 1972. Print.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994. Print.
- Brode, Douglas. *From Walt to Woodstock: How Disney Created the Counterculture*. Austin: U of Texas P, 2004. Print.
- Comic Book Confidential*. Dir. Ron Mann. Perf. Dan O'Neill, Shary Flenniken and Robert Crumb. Sphinx Productions, 1988. Film.
- Disney, Walt. *Mickey Mouse: The Mail Pilot*. Racine, WI: Whitman Publishing, 1933. Print.
- Elder, Bill. “Mickey Rodent” *Mad Magazine* 19, 1955: 7-16. Print.
- Griffin, Rick. “gung ho!” 1969. *The Complete Zap Comix I*. Ed. Groth, Gary. Seattle: Fantagraphics Books, 2014. 159. Print.
- Krassner, Paul and Wally Wood. “The Disneyland Memorial Orgy.” *The Realist* 74, 1967: 12-13. Print.
- Levin, Bob. *The Pirates and the Mouse: Disney's War against Counter Culture*. Seattle: Fantagraphics Books, 2003. Print.
- O'Neill, Dan. “Communique #1 from M.L.F.” *CoEvolution Quarterly*. No. 21, Spring, 1979. Print.
- Powers, Charles T. “Yippies' Outburst Shuts Disneyland.” *Los Angeles Times* 7 Aug. 1970: 1-3. Print.
- Rosenkranz, Patrick. *Rebel Visions: The Underground Comix Revolution 1963-1975*. Seattle: Fantagraphics Books, 2008. Print.

- Schickel, Richard. *The Disney Version: The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney*. 1968. Chicago: Ivan R. Dee, 1997. Print.
- Updike, John. Introduction. *The Art of Mickey Mouse: Artists Interpret the World's Favorite Mouse*. Eds. Craig Yoe and Janet Morra-Yoe. New York: Hyperion, 1991. N. pag. Print.
- Watts, Steven. *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life*. New York: Houghton Mifflin, 1997. Print.
- Wertham, Frederic. *Seduction of the Innocent*. New York: Rinehart, 1954. Print.
- 馬場聡 「アンダーグラウンド・プレスと六十年代マイノリティ運動」『エスニック研究のフロンティア』金星堂、2014 年。