

13

「イベロ・マンガ」 スペインでの主流からニッチとしての女性マンガと ガフオタクまで

ホゼ＝アンドレス・サンティアゴ・イグレズィアス
雑賀忠宏 訳

はじめに¹

1992年に、コミックス評論家のトニオ・ブランコ² (Toño Blanco) は次のように書いている。

二つの爆弾でさえ、十分ではなかった (.....)。いまや日本は、毎年巨額の利益を生み出すスーパーヒーローもの市場での競争にも勝利を取めつつある。(.....) アメリカはこの市場を生み出し、そして長年のあいだ我がものとしてきた。スーパーマンにバットマンやスパイダーマン、そして色とりどりの“パジャマ”を身にまとった文明の守り手たる人類の英雄た

1 のちほど出てくるように、「イベロ (Ibero)」という接頭辞はあらゆる「スペインの」文化的様相を指し示すのに用いる。「イベロタク (Iberotaku)」はスペインのオタクを意味し、「イベロ・マンガ (Ibero-manga)」は「スペイン産のマンガ」を意味する。

2 Toño Blanco [トニオ・ブランコ] (コロニャ出身、1964～1994) はガリシアの作家・俳優・監督・マンガのプロモーター。彼はまたテレビ番組「シャバリン・クラブ (Xabarin Club, xabarin は猪の意)」の共同出資者であり、この番組はアニメやマンガ、音楽や子供向けエンターテインメントを放送するテレビ番組の草分けとして、「ドラゴンボール」や「ミスター味っ子」、「Dr. スランプ」、「ドラゴンボール Z」、「ブラックジャック」、「ケロロ軍曹」、「ONE PIECE」、「新世紀エヴァンゲリオン」、「名探偵コナン」などを放映してきた。地方テレビ放送であるという事実にもかかわらず、ブランコが定めたガイドラインのもとで、この番組は1990年代後半には10万人以上の少年少女たちを熱狂させた全国規模の現象ともなったのである。

ちに影を落とすことなど、誰にもできそうになかった。しかし、日本のマンガがやってくると、アメリカン・コミックスはマンガの現代的な「サムライ」たちによって打ち倒され、マンガはアメリカの伝統ある類似品を凌駕するアクションやファンタジー、バイオレンスを提供するようになった。きわめて洗練されたハイテクと武術を組み合わせた「AKIRA」やそのほかの日本の戦士たちが、西洋諸国の少年少女たちを熱狂させたのだ。(Blanco 1992: 5-6)

その不謹慎さはさておき、この文章はスペインのコミックス業界で起こった革命を強調しているものである。これは、スペインの地方テレビチャンネルで「ドラゴンボール」の放映が始まってからわずか2年後に、マンガやアニメで大きな成功を収めたとあるテレビ雑誌に発表された文章の一部である。「二つの爆弾でさえ」、戦争の恐怖から立ちなおり、自らを主導的なソフトパワーとして、そして世界でもっとも重要なマンガ業界として作り直した日本を抑えるには「十分ではなかった」。2008年のバルセロナコミックフェアで、フランスのコミックス作家であるメビウス (Moebius) は、ヨーロッパのコミックス業界に対するマンガのインパクトについて尋ねられた際、「第三の爆弾」について言及した。

マンガは危険だ。こんにち主流となっているマンガは、若者にとっては破壊兵器のようなものだ。それは脳を破壊する精神的ガムのようなものだ。(.....) マンガ家たちが国家の帝国主義的な関心のために用いられるそのやりかたに、私はぞっとした。日本人は、あなたを日本に向かわせ、自分たちの一員にしてしまう以外の関心を持たないのだ。(.....) マンガは大麻のようなものだ。(.....) 我々は戦わなければならない！ 第三の核爆弾を投下するんだ！ もちろん文化的な意味で、だが。(Moebius/Jean Giraud 2008)

メビウスの厳しい発言とは異なり、トニオ・ブランコの文章は、西洋の業界に反応する暇も与えずやってきた、スペインにおける新たなジャポ

ニズムの波である、馴染みがないと同時に驚異的なメディアへの熱狂を窺わせる。ほんの小さなインタビューがいくつかしかない月刊誌であるにもかかわらず、この粗末なテレビ雑誌のブランコの文章が掲載された号は、もっぱらそこで使われていた図版のために、数千部を売り上げた。すなわち、若い孫悟空の描かれたカラーの表紙と、ブランコの文章が付いたいくつかのドラゴンボールの図版、そして同じく「ドラゴンボール」のシンプルな A3 サイズの折り込み見開きページである。こうしたテレビ雑誌が市場をアニメのただなかへと放り込んだ一方、スペインのコミックス業界は、自分たちの関与していないこの現象に驚き麻痺しているように見えた (Roig 2000: 223)。1990 年代前半、人々はこうしたテレビ雑誌の白黒コピーを売り買いしており、そこには自分の手で描いた「ドラゴンボール」の絵もくっついていて、パニーニ (Panini) 社という出版社がとうとう「ドラゴンボール」のトレーディングカードを売り出したときには、その売り上げはおそらく 5000 万枚にも達したのである。

ブランコの文章は、西洋のコミックス業界——それがアメリカのスーパーヒーロー形式のものであれ、ヨーロッパの「作家主義系コミックス」形式のものであれ——が、マンガのような「新参者」(すでに日本では長い歴史を持っているとしても) によって蹴散らされてしまったことを示している。ブランコの発言はなにげなく偶然にも、スペインにおける「マンガアニメ (manganime)」の黄金時代の前触れともなっていたが、しかしまた、スペインの出版社が日本のマンガ産業によって席捲されることになるというのを無視していたために、スペインの市場が続く 10 年間に直面することとなる困難と試練に気づかないままのものでもあった (Roig 2000: 227)。そのあとに続くのは、こんにちの成熟し多様なスペインのマンガ市場が勃興していく一方、しかしその影で沈黙する出版業界の暗い 10 年間であった。

以下では、スペインのマンガ市場の展開についての概観とその現在の状況を取り扱う。その歩みはほかのヨーロッパ諸国とそれほど異なるわけではないが、にもかかわらずユニークな特徴がある。それは「ガフオタク (gafotaku)」の役割であり、「マンガ・ビザロ奇想マンガ (manga bizarro)」のブームであり、

そして『ゴロンドリーナ』（えすとえむ著、IKKI コミックス）の事例である。翻訳版として、多くのマンガ作品がカスティリヤ語だけでなく、ガリシア語やカタロニア語、バスク語といった他のスペインの公用語でも読めることも書き留めておく必要があるだろう。

1. スペインのコミックス業界におけるマンガの位置

スペインの（マンガに留まらない）コミックス業界全体は、販売部数の面でも刊行点数の面でも、ヨーロッパの隣人たちとの比較に脅かされてきた。とはいえ、スペインのコミックス市場はむしろ成熟した多様な市場を保っているといえる。この国が現在直面している深刻な経済危機は、マンガ出版社の健康状態にも良くない影響をもたらした。だがしかし、国内のファンダムはこれまででもっとも強固なものになっている。現在、20を超えるマンガフェスティバルがスペインのあちこちの都市で開催されている。とりわけ重要な2つのフェスティバルのうち、ひとつはバルセロナで開催される「コミックフェスタ」（あらゆる種類のコミックに開かれており、春に開催されている）であり、もうひとつはスペインにおけるマンガ市場のゆるやかな興隆とともに成長してきたスペインの「オタク・ファンダム」に合わせて90年代初頭に設立された、秋に開催される「マンガフェスタ」³である。2012年に、マンガフェスタの来場者数はコミックフェスタを超え、来場者数でいえばスペインでもっともメジャーなコミックイベントとなった。125,000人を超える人々がイベントの開催されている4日間で参加し（FICOMIC 2012）、日本の外でマンガ文化のために開催されている5つの主要なイベントのうちのひとつともなったのである。

大多数の西洋のファンたちにとって、マンガとアニメはそれぞれの消費者層と特徴をもつにもかかわらず、分かťことのできないものである。この共生関係は、日本でこの50年間続いてきたマンガとアニメのユニークな共存状況にもとづく、すぐれて創造的かつ商業的な枠組によるもの

3 “XIX Saló del Manga de Barcelona”（第19回バルセロナ・マンガ・フェア）は2013年の10月31日から11月3日にかけて開催された。

だ。この関係は、とりわけ日本の外において可視化される。アニメの影響に言及しない日本マンガへのアプローチというのはありえそうにもない。このふたつのメディア様式は、巨大なひとつの文化産業を構成する軸の両端に位置している。西洋のコミックスのファンは必ずしもアニメーションのファンである必要はないが、西洋のマンガファンにとっては、アニメの定期的な視聴者でないなど思いもよらないことである (Moliné 2002: 54)。しかしながら、スペイン市場のゆるやかな成熟はこうした傾向をひっくり返し、ティーンエイジャーや若い読者たちが大量のメインストリームのマンガやアニメを多かれ少なかれ無差別に貪る一方で、より年上の世代のマンガ愛好家——あるいは日本のマンガに対して初めてアプローチしようとするヨーロッパやアメリカのコミックスの愛好家たち——はもっと選り好みをするものとなっている。

こんにちのその好調な販売部数同様に社会やメディア上で示している存在感と比べれば、マンガがヨーロッパやアメリカ、ラテンアメリカへとやってきたのは、ずいぶんとゆっくりしたものであったということは示唆的である。日本の出版業界におけるマンガのとてつもない重要性にもかかわらず、日本のこの視覚的な物語は1980年代までほとんど輸入されなかった。ほかの東洋の市場でのケースと同様に、スペイン社会が「マンガの世界」^{マンガ・ユニバース}とはじめて接触したのはアニメを通じてであった。はじめの頃は、西洋での日本マンガの現地版製作や流通はきわめて高価なものであったが、様々なその理由のなかでも見逃せないのは、日本の出版社が一方的に有利な条件のもとでの取引を行っていたことである (Moliné 2002: 73)。加えて、西洋の読者にとってはほとんど知られていなかった物語的・視覚的な^{コード}約束事の壁と同様に、それぞれの国内市場における保護貿易的な対策を挙げる者もいる。さらにいえば、日本の作品を西洋の出版基準に合わせて修正するのは負担になるということがわかった (たとえば、オノマトペの扱いやページの裏焼きなど)。対照的にアニメはほとんど手を加える必要がなく、そうした理由でスペインのファンの多くはアニメを介して日本のポップカルチャーへと紹介されることになったのだ。

スペインで最初のアニメシリーズが放映されたのは1970年代初めのこ

とであったが、本当のテイクオフは「アルプスの少女ハイジ」⁴が1975年にテレビ放映され、あらゆる年代の視聴者層の間で大きくヒットしたときに起こった。1978年には永井豪のマンガを原作とする「マジンガーZ」が放映された。その成功は大きなものだったが、戦闘シーンと会話両方に渡る強烈な暴力描写のために、放送は打ち切られてしまった。しかし、1977年にアメリカでのテレビデビューを飾った「科学忍者隊ガッチャマン」(1972)——アメリカでのタイトルは「バトル・オブ・プラネッツ (*Battle of Planets*)」——が、そのほんの数年後にスペインでも放映された(スペインでのタイトルは「コマンドーG (*Comando G*)」)。このシリーズは、日本アニメやマンガの西洋諸国への輸入における転換点であると位置づけることができる。ガッチャマンの成功は、映画「スターウォーズ」第1作の封切と同時期だったことがきっかけであった。しかしガッチャマンは、脆弱で、傷つき、道徳的にゆらぎやすいキャラクターという、スペイン社会も慣れ親しんできたアメリカのスーパーヒーロー的ステレオタイプ(ストイックで気高く、常に正しい)よりもはるかに複雑な心理を扱っている。そのうえ、ガッチャマンはそれまでアメリカとヨーロッパの西洋アニメーションでは不可能だった水準の暴力的・性的要素で、視聴者を驚愕させたのだった (Kelts 2007: 12)。

私企業によるテレビ放送局がいくつか立ち上がり、公衆向け放送の場へと参入してくると、1990年代半ばまでに多くの様々なテレビアニメシリーズ(その大部分は子供をターゲットとしたもの)がやってくることとなった⁵。1978年から1983年のあいだに、80本を超えるアニメシリーズが

4 スイヨ・エンタープライズ (Zuiyo Enterprises) によって全52話が制作放映された。その人気は、日本アニメーションが権利をもつ他の「世界名作劇場」シリーズをスペインへもたらすこととなった。

5 80年代から90年代後半にさまざまなスペインのテレビチャンネルで放映された作品は以下のようなものである。「シティーハンター (*Cazador*)」、「らんま1/2」、「うる星やつら (*Lamu*)」、「聖闘士星矢 (*Caballeros del Zodiaco*)」、「キャプテン翼 (*Campeones*)」、「タッチ (*Bateadores*)」、「ミスター味っ子 (*O Gran Sushi* [ガリシア語])」、「ドラゴンクエスト ダイの大冒険 (*Las aventuras de Fly*)」、「Dr. スランプ (*Arale*)」、「きまぐれオレンジ☆ロード (*Johnny y sus amigos*)」等々。こうしたテレビアニメの放送がきっかけとなって、のちに以下のように原作マンガが出版された。こうしたマンガの大部分は

封切られたが、その大部分はイタリアやフランスで放映済みのものであった。脚本の大幅な改編やずたずたになったフッテージにもかかわらず、これらのアニメシリーズはスペインのあらゆる年代の子供と若者たちを熱狂させ、最初の本物のマンガ単行本がやってくる道を拓いた。当初、スペインのマンガ市場はその出版社の不安定さと、その結果としての適切な人気作品タイトルの不在によって特徴づけられていた。しかし、90年代初頭には、スペインでマンガとアニメが辿っていく歴史的道筋を一変させるような、予期せぬ出来事が起こった。1990年の2月に、「ドラゴンボール」(原作は鳥山明によるマンガ⁶)がほんの一週間ほどの時間差でいくつかの地方テレビ局によって放映開始されたのである⁷。ドラゴンボールは激しいリズムの展開、スリリングな戦闘、ユニークなばかばかしいユーモアを見せつけ、その驚くべき量の暴力的・性的な要素ゆえに多くの批判を引き起こしたが、一方であらゆる年代にわたる熱心なファン層をつくりだした。カタ

スペイン語のみで出版されたが、いくつかのメインストリーム作品のなかにはカタロニア語で出版されたものもある。だが、バスク語およびガリシア語で出版されたものはない。『シティーハンター (Cazador)』: Norma Editorial 版 (1996、12巻、21 x 17 cm、各巻 64 頁) および Mangaline 版 (2004、4巻、17 x 11.5 cm、各巻 194 頁)。『らんま 1/2 (Ranma 1/2)』: Planeta de Agostini 版 (1993-1998) および Glenat 版 (2001、全 38 巻 [完結]、2011 年から EDT 社より再販)。『うる星やつら (Lamu)』: Planeta de Agostini 版 (1994、8 巻まで刊行、各巻 48 頁) および Glenat 版 (2005-2007、全 15 巻 [完結])。『聖闘士星矢 (Caballeros del Zodiaco)』: Glenat 版 (2001-2002、全 28 巻 [完結]) および Glenat/EDT 版 (2011 より刊行開始)。『キャプテン翼 (Campeones)』: Glenat から刊行 (2003-2007、37 巻、各巻 192 頁)。『タッチ (Bateadores)』: Norma Editorial 版 (1994-1995、12 巻、25 x 17 cm、各巻 64 頁) および Otakuland 版 (2004、11 巻、各巻 436 頁)。『ドラゴンクエスト ダイの大冒険 (Las aventuras de Fly)』: Planeta de Agostini から刊行 (1993-1996)。『Dr. スランプ (Arale)』: Planeta de Agostini から刊行 (1997-2000、40 巻、21 x 15 cm、各巻 84 頁。2009-2013 に Ultimate Edition として再刊行、14 巻、各巻 248 頁)。『きまぐれオレンジ☆ロード (Johnny y sus amigos)』: スペイン語・カタロニア語両方で Glenat から刊行 (2008-2010、10 巻、各巻 352 頁)。

6 スペインでは、「ドラゴンボール」は 1992 年にプラネタ・デアゴスティニ (Planeta de Agostini) 社によって最初にスペイン語とカタロニア語の両方で出版され、2001 年までにフォーマットを変えながら再版され続けた。2006 年から 2007 年のあいだに、プラネタ・デアゴスティニ社は『ドラゴンボール・アルティメイト・エディション』(全 34 巻、21.5×15 cm、各巻 232 頁) を出版している。

7 TVG は「ドラゴンボール」をガリシア語に翻訳して「As Bolas Máxicas」というタイトルで 1990 年 2 月 8 日に放映開始した。カタロニア TV3 は「Bola de Drac」というタイトルで、1990 年 2 月 15 日に放映開始した。

ロニアのエッセイストであるセバスチアー・ロイ (Sebastiá Roig) は、ドラゴンボールを「新たな時代の幕開け」であると正しく位置づけている (Roig 2000: 219)。

その後続く年月は、スペインにおけるアニメ・マンガの発展と拡大にとって決定的であった。1988年に、マーヴェルコミックスが大友克洋の『AKIRA』をアメリカで出版した。ほぼ同時に公開された同タイトルのアニメ映画——大友自身が監督を務めたもの——はマンガ版の成功を後押しすることとなった。

「AKIRA」を原作とした野心的な映画は (.....) 日本の外で、それまでそのホームグラウンドでありえたものよりもおそらくははるかに大きい規模のカルトを生み出した。この映画は西洋の人々、それも既存の日本アニメ評論家たちだけでなく、それまでアニメをたんに子供のためのものだとみなしており、まったく関心を持っていなかった人々の目をも開かせたのだ。(Moliné 2002: 62)

アメリカで起こったように、映画版「AKIRA」の封切りとマンガ版の刊行によってスペインのコミックス業界と出版市場全体も一変することとなった。スペインで最初に刊行された『AKIRA』⁸はアメリカ版のモデルに倣っていた。マーヴェル版から翻訳されており、西洋のスタイルに合うよう、マーヴェル版と同じく裏焼きされていた⁹。本のサイズは日本版より大きく、最新のコンピューターグラフィック技術によって、映画版で用いら

8 「アルバム」形式 (28.5×19 cm、各巻 64 頁) で全 64 巻。最初の 33 巻ぶんは 1990 年から 92 年のあいだに出版され、34 巻から 38 巻までは 1995 年から 96 年のあいだに出版された。これらはエディシオネス・B (Ediciones B) 社の「ドラゴン・コミックス (Dragon Comics)」シリーズとして、グレナ・フランス (Glenat France) 社とマッシュルーム・コーポレーション (Mash-Room Co.) の許諾のもとで出された。スペインのコミックス出版に関するより詳細なデータベースとして、Tebeosferaを参照。

9 『AKIRA』はそれぞれ以下のように再刊されている。1992年 (Ediciones B 社刊、ハードカバー、全 14 巻、28.5×19 cm、各巻 180 頁)、1999年 (Ediciones B 社刊、全 6 巻、白黒印刷、26×18 cm)、2005年 (Norma Editorial 社刊、カラー版、全 6 巻、25.5×18 cm)、2012年 (Norma Editorial 社刊、2005年版と同じ、「ボックス・セット」)。

れていた色合いによく似た色遣いですべて彩色されていた。これらは大友克洋の承認のもとでなされたものである。大友のデザインと作画——細部にわたって非常に精巧で、ほんとうにリアルなものだ——は、西洋の読者にとって他の多くのマンガのように大げさなものには見えなかった。その疑いを差し挟む余地のない技術上のクオリティとコンセプトの成熟度合いによって、このポスト・アポカリプス的な、魅惑的かつ恐ろしいネオ東京で繰り広げられるサイバーパンク冒険譚は、評論家と読者を同じように魅了した。「AKIRA」と「ドラゴンボール」の間にあるはっきりした違い——この両作品は明らかにそれぞれ異なる視聴者層へと訴求するものであった——にもかかわらず、このふたつの作品はスペインにおけるマンガの歴史の記念すべき里程標となったのだ (Roig 2000: 224)。

スペインの出版市場へマンガがやってきたことにより、二重の世代的断絶が引き起こされた。その一方に位置するのはベテラン読者と地元の作家たちであり、もう一方に位置するのは新たな出版社とマンガ・アニメに熱狂する人々であった。結果として、大人の読者と若い読者のあいだに断絶が生み出された。古い読者たちは、マンガは幼稚で洗練されていないと考えており、その一方で新しい読者たちはマンガのおかげでコミックスというメディアを発見することとなった。しかし、スペインの地元の作家たちとマンガ出版社のあいだにもまた断絶が存在した。地元の作家たちはマンガとは国内業界の息の根を止めてしまうものであると主張し、出版社の方はマンガは停滞したスペインの市場を引っかき回し、新たな読者を生み出すものだとして議論していた¹⁰。「ドラゴンボール」と「AKIRA」はスペインにおけるトロイの木馬としてふるまい、若い読者たちが心の底からの関心を持って熱狂する一方、スペインのコミックス業界のもっとも伝統的な部

10 スペインのコミックス作家であるアルベル・モンテイス (Albert Monteys) の発言が次のように引用されている。「多くのスペインのコミックス作家が (.....) マンガに対して本当に不機嫌になった。彼らはマンガがスペインのコミックスの魅力を失わせてしまうために、自分たちが読者を失ってしまうと信じていた。しかし、スペインの作家たちのコミックスが売れないとするならば、それは彼らがもはや面白くなってしまったために、大衆との繋がりをなくしてしまったからだ。マンガは読者を破壊したりしないし、ましてや新しい読者を創り出したりはしない。それはまったく良いことじゃないか」 (Roig 2000: 223)

分は抵抗と恐怖をあらわにしていた (Roig 2000: 223)。

1992年に、プラネタ・デアゴスティーニ (Planeta de Agostini) 社という出版社が、『ドラゴンボール』をカスティリャ語とカタロニア語の両方の版で販売し始めた。その大きな成功は他の出版社を勇気づけ、数多くの新しい日本作品がリリースされることとなった。しかし、この初期の浮かれようは、ターゲットとなる読者層が刊行される作品のほとんどに関心を持たないだけでなく、さらに供給される量をきちんと消化することなど明らかに不可能な、肥大した市場をもたらした。マンガについてなにも知らない——日本の出版業界の幅の広さに無知で、極めて約束事の多いマンガの表現スタイルに不慣れな——出版社たちは、大量の凡作を仕入れてきた。「ドラゴンボール」の販売部数が際立ったものである一方で、それ以外の多くのシリーズは発行部数のほんの10%程度にしかならなかった。その結果として、スペインのマンガ市場は凋落し、ほとんど完全に消滅してしまった。この危機は出版社の経済状態だけではなく、その信用にも影響を及ぼした。多くの読者たちのお気に入りのマンガが、突然欠巻を出したり、ただたんに刊行を打ち切られたりしたのである。読者の側がこの1990年代の不規則な出版方針を忘れ去るのに多くの時間を要したのと同様に、出版社側にとっても、再びこのメディアを信用できるようになるには多くの年月がかかった。

スペインのマンガ市場の崩壊と、いくつかの出版社による未熟で不慣れな取り扱いにもかかわらず、マンガ・アニメに対する関心と熱狂は若いファンたちの新たな血脈のうちに深く根を下ろした¹¹。こんにちでは、スペインのマンガ出版業界は以前の失敗をしっかりと踏まえた、用心深くよりよい判断によって特徴づけられている。市場の成熟を示すものとして、マンガに特化したこれらスペインの出版社の充実と、読者層のより進んだ多様化が挙げられる。

90年代後半には、日本式「単行本」のオリジナルの形式を採用することによって出版上の変革が起こった。以前には、あらゆる出版社は自社の

11 1995年の11月に、第1回バルセロナ・マンガ・フェスタが開催された。

出版形式を採用しており、マンガはしばしば、アメリカやヨーロッパのコミックスをすこし真似たような、ほんのわずかなページ数しかない小冊子のかたちで刊行されていた。今では日本のスタンダードな形式が読者やコレクターの間で人気となっている。しかし、スペインの「単行本」はそのモデルとなった日本のものからすこし外れてもいる。真っ白で分厚い紙を用いており、接着剤綴じである日本のものとは違って糸綴じ式で製本されている。90年代のすべてのスペイン式「単行本」がこうした基準に沿っていたわけではないが、グレナ（Glenat）社やノルマ・エディトリアル（Norma Editorial）社といった主要な出版社から刊行されていた本の多くはそのようなものだった。スペインが直面した近年の危機のために、出版社は質が高級な版での刊行を減らしており、読者やコレクターの不満を招いている。その一方では、スペイン式の「単行本」は本棚に美しく収まり——初期の針金綴じの本よりもずっとよい——コレクターに愛好されている。不幸なことに、価格の面では出版社は日本式の単行本に倣っていない¹²。『週刊少年ジャンプ』作品の単行本シリーズは平均して350円ないし400円である一方で、スペインでは同じ巻が7.50ユーロから9ユーロとなる。そして「完全版」エディションでは1巻あたり12ユーロから、大部分は18ユーロである。今では、豪華版や限定版も存在する（『デスノート』のブラック・エディション¹³や『るろうに剣心』のアルティメイト・エディション¹⁴など）。しかし90年代初期において、「単行本」がコレクターに対して訴求するのはその高い印刷の質だけではなく、その「本当に日本らしい」見た目のためでもあった。ファンたちは「日本ふうのスタイル」に基づく翻訳をより求め始めるようになった。彼らは日本式のページの進行方向、翻訳版でも保たれた日本ふうの表現やスラング、そして未翻訳のオノマトペと脚注の使用を、改変された見た目のものよりも好むようになってきた。

12 たとえば、スペインでは『NARUTO』は64巻まで出版されている。その単行本を集めると、お金の面（合計480ユーロ）でもスペースの面（全長90cm）でも高くつくことになる。

13 ノルマ・エディトリアル社刊、2013年、全6巻。

14 グレナ・スペイン社刊、2008年、全22巻。

出版社は驚くとともに、その制作の手間が劇的に減少するさまを目にして、おおいに喜んだのである。

にもかかわらず、販売部数の伸びはあまりにも遅々としたものであり、新たな商売上の破局が訪れる可能性について心配し始める出版社もあった。読者層の基盤はマンガに対してまだ忠実であり続けていたが、利益を爆発的に生み出すような新たな起爆剤——「ドラゴンボール」のようななか——を欠いており、セールスは小さなものに留まっていた。フランスの大手出版社グレナのスペインにおける子会社として同じ社名をもつグレナ社は、スペインのマンガ出版社を——ノルマ・エディトリアル社やプラネタ・デアゴスティーニ社とともに——牽引しており、また形式のリニューアルとマンガの国内市場への再紹介にもっとも熱心な会社だったが、1999年には倒産の危機に瀕していた。だが、ここで新たなテレビアニメをめぐるもうひとつの奇跡が起こった——「るろうに剣心」¹⁵である（Moliné 2008: 246）。オリジナルの日本版ではなくフランス語版からの質の悪い印刷と翻訳であったにもかかわらず、『るろうに剣心』の圧倒的なセールスはスペインの出版社を救い、スペインにおけるマンガ現象を押し進め、新たな黄金時代の基礎を築いた。スペインにおいて初めて、マンガはオリジナルと同じ読みの方向と表紙によって出版されるものとなり、そして成功を収めた。90年代後半では表紙（ここではペイパーバックを保護するためにつけられている、彩色されたカバーを意味している）はひじょうに珍しいものだった。アメリカやヨーロッパのコミックスがいつもハードカバーやペイパーバックであるように、スペインでも表紙が付けられることはなかった。これらの本は二重になった表紙の見返しこそ備えていたが、マンガの「単行本」のようなブックカバーはなかった。アメリカではいくつかのマンガはたんにブックカバーのないペイパーバック版として出版されているが、スペインで出版されている「単行本」および「完全版」マンガのほとんどには表紙が付いている（たとえば『NARUTO』、

15 マンガはグレナ社によって1999年から2003年にかけて刊行された（「単行本」エディション、全28巻）。

『BLEACH』¹⁶、『ONE PIECE』¹⁷、『るろうに剣心』、『ドラゴンボール』、そしてその他のジャンプのヒット作品。ただし、浦沢直樹と高橋留美子の人気作品にも付いている。

二番目の奇跡が、地方のテレビチャンネルで小規模に放映されたアニメというかたちをとって再び訪れた。「クレヨンしんちゃん」である。これはあらゆる年代の人々に訴えかける本物の大衆的現象となった。しんちゃんのTシャツやクッキー、シール帳、人形、香水やシャンプーが売り出された。放映時間のたびに、カフェは子供やその親たち、そして年寄りたちでいっぱいになった¹⁸。そしてしんちゃんのテレビアニメはスペインのメディアスケープにおけるもっとも人気のある番組となり、「マンガアニメ」に対する熱狂を復活させた。このときばかりは、出版社もしっかりしたマーケティング戦略を持っていたのだった。

2. 少女マンガの衰退

近隣諸国とは異なり、スペインの出版業界は詳細がさっぱりわからないままであり、これはあらゆる種類のコミックスについても言えることである。出版社が販売部数や発行部数を明らかにすることはしない。市場の成長は主として、小売店やコミック販売店の売り上げにもとづく統計を収集している研究者たちの努力を通じてのみ知ることができる。コミックスにおける究極のベストセラー——マンガ、アメリカン・コミックス、ヨー

16 最初は2006年にグレナ／EDT社から刊行された。現在はパニーニ・コミックスから刊行されている（続刊）。

17 最初は1999年にプラネタ・デアゴスティーニ社によって刊行され（17巻、各巻96頁）、その後2004年にあらためて出版された（「単行本」エディション、67巻以上、各巻208頁、続刊）

18 「公共の場での視聴」はスペインでは一般的なことである。多くのカフェテリアやバーがひとつ以上のテレビを置いている。テレビでのフットボールの試合は個人の娯楽というよりも、公共の娯楽である。多くのバーやカフェテリアが複数のテレビを置いて異なる試合を同時に流しており、人々はそれぞれお気に入りのチームの試合を見ることができる。ニュースや映画、コメディ番組、リアリティ番組、行事、カートゥーン番組（「シン普森ズ」のような）、ソープオペラなども公共の場で見ることができる。「クレヨンしんちゃん」も例外ではない。その絶頂期には、カフェテリアのそばを通りかかれば「メリエンダ（6時のおやつ）」を食べながら「クレヨンしんちゃん」を見ている人々が必ず目に入ったものだ。

ロビアン・コミックスや国産コミックスのアルバムをひっくるめて——は岸本斉史の『NARUTO』であり、各巻ごとにおおよそ 60,000 部を売り上げている。ほかの市場——日本やフランス——と比較してみると、この数はばかばかしく見えるかもしれないが、しかしスペインの文脈ではこれは本当に注目すべき数なのだ。

マンガの年間刊行点数は 2000 年には 100 タイトルを少し超えるほどだったが、2007 年から 2008 年にかけては 700 を超える数にまで上昇し、21 世紀の最初の 10 年間で 7 倍に増加した (Bernabé 2013)。しかし、業界の実態は一様ではない。この 3 年で、新たに刊行されたマンガは年間で 350 から 450 タイトルまで増加した (Bernabé 2013)。この数字は 2001 年のものよりも確かに多いのだが、しかし 2008 年に刊行された新刊の半分にすぎない。継続的な成長がスペインのコミックス市場におけるマンガの強さを裏付けるものである一方、経済危機と読者層の一部の関心が喪失したことは次の 10 年間のセールスのさらなる減少をもたらさだろうし、また出版社に現在の戦略を再考するよう促すものでもある。にもかかわらず、コレクターと若いオタク層による強い基盤の存在は、スペインのマンガ市場の健全さを保証するものである。印刷物の向上したクオリティは本好きやコレクターに訴えかけるとともに、経済状況のうつろいやささに対してマンガをより不安定ではないものとしている。さらに、供給の多様性はマンガ読者の幅広さを窺わせるものであり、ついにはアメリカン・コミックスやヨーロッパ・コミックスのコレクターの年齢層へとその平均年齢を近づけていっている。

2012 年に、ふたつの重要な出来事が起こった。最初の出来事であり、一見したところでは些細なことに見えるのは、グレナ社のスペイン支社がフランスの親会社から独立したことである。グレナ・スペイン社は EDT 社 (エディトレス・デ・テベオス [Editores de Tebeos]¹⁹) となった。これにより、もっとも巨大なマンガ出版社——刊行点数と 1 巻あたりの販売部数 (『週刊少年ジャンプ』の主要タイトルによるもの) の点において——

19 これは字義通りだとスペイン語で「コミックス出版社」という意味になる。

は、自らの道を歩み始めた。出版市場にとってより決定的な第二の出来事は、この EDT 社をも巻き込んだものである。14 年にわたる提携ののちに集英社はグレナ／EDT 社との基本契約²⁰を破棄し (Navarro 2012)、これは EDT 社にとっては、「BLEACH」、「NARUTO」、「デスノート」、そしてその他の大ヒット作品など、すべての集英社作品のライセンスを失うことを意味していた²¹。自分たちのポートフォリオのうちに「NARUTO」や「BLEACH」といった商売上の生命線を保持しておく重要性をはっきりわかっている他の大手出版社たちは、すぐさま入手可能なものとなったフランチャイズ権のために争い、ライセンスを買い付けた²²。それまで EDT 社から刊行されていた集英社のマンガのうち、あまり利益にならないものは、無期限に刊行が中断されることとなった。

しかし、市場の流れと消費者の嗜好の両面における変化を反映しているもっとも重要な傾向は、少女マンガの売り上げの劇的な衰退である。お金やライセンス、読者の減少によって引き起こされたという点で、少女マンガの危機はスペイン全体の経済危機に結びつけることができる。この数年間で新しいマンガのタイトル数は減少しているが、これは少年マンガについてはあまり影響していないように見える一方で、少女マンガは 2008 年の 50 タイトル超から 2012 年の 12 タイトルにまで落ち込んでいる。そ

20 「基本契約 master agreement」とは、個別のマンガ作品のライセンスについてそれぞれ交渉するのではなく、そのタイトルすべてのライセンス許諾について互いに合意することを意味している。それゆえスペインでは、すべての集英社作品は EDT 社から独占的に刊行されていた。

21 集英社・EDT 社両社からの公式な説明はなく、EDT 社のディレクターであるジョアン・ナヴァロ (Joan Navarro) によるあいまいな示唆があるのみである。ヨーロッパにおける集英社作品ライセンスの持ち主であるビズメディア・ヨーロッパ (VIZ Europe) が商業戦略の変更を決定し、より大きな利益を求めて、かつてそれ以前にアメリカで展開していたようなより積極的な交渉へと移行したからではないかと言う者もいる。また別の者は、集英社はグレナ・フランスの経済的な後ろ盾がある間だけグレナ・スペイン社と提携していたのではないかと示唆している。さらには、政治的な理由を挙げるものもいる。ナヴァロはカタロニアの独立運動でも知られており、スペインとフランス両国のグループが契約を破棄するように集英社を仕向け、ナヴァロの仲間に損害を与えようとしたのではないかと、というものである。

22 ブラネタ・デアゴスティーニ社 (「NARUTO」)、パニーニ・コミックス (「BLEACH」)、ノルマ・エディトリアル社 (「デスノート」)。

して 2013 年の終わりの時点では、スペインで刊行された新しい少女マンガのシリーズは 10 にも満たないようである²³。「Pro-Shoujo Spain」〔訳注：スペインの少女マンガに関するポータルサイト〕の共同ディレクターであるシェイラ・マルチラン (Sheila Malchirant) は「私たちはいったい何をそんなに沈滞させてしまったのか？」と題した彼女の文章のなかで、いくつかの注意すべき点を指摘している。(1) 出版社の(個人的なものビジネス上のもの両面での) 関心の減少、(2) スキャンレーション、(3) 読者層の世代交代の不在、(4) 男性読者をおびえさせて遠ざける、少女マンガにおける性差別的なお約束 (Malchirant 2013b)。スペインにおけるマンガの売り上げについての年間統計資料(出版社が販売部数を公表しない以上、マンガに関してはおそらくもっとも正確なレポートである)をまとめているマルク・ベルナベ (Marc Bernabé) もまた、このとてつもない衰退を強調している。「ただひとつの、そしてもっとも大きな犠牲者は少女マンガだ。少女マンガはすっかり不運に見舞われてしまっている」(Bernabé 2012a)。

供給の落ち込みは需要の低迷の直接的な結果であり、その逆もまた真である。ただ単にティーンエイジャーや男性の若者たちの方が女性読者よりもマンガに忠実だったのだ、というのは信じがたい。むしろ、フランスやドイツ、そしてその他のヨーロッパ諸国とは異なり、スペインにおいては、ジャンルとしての少女マンガは流行遅れのものになってしまったのではないだろうか。「Pro-Shoujo Spain」の共同ディレクターであるディアニカ (Dianika) はある文章のなかで女性マンガについて触れ、このジャンルがスペインでは十分な読者数を持たないと述べている。彼女は、ほんの数年前には、女性読者や元・少女マンガ読者たちが自分たちの年齢により合ったものとして女性マンガ作品を求めていたことを強調している。それゆえノルマ・エディトリアル社やイヴレア (Ivrea) 社、EDT 社のような出版社がスペインで女性マンガ作品を出版しようとしたが、その大部分は商業的には大失敗に終わった (Dianika 2013)。唯一『Paradise Kiss』²⁴ の

23 スペインで 1984 年から毎年刊行された少女マンガ作品のリストは、(Malchirant 2013a) を参照。

24 イヴレラ社刊、2003 年、5 巻、17×11.5 cm、各巻 192 頁。

みがじゅうぶんな読者数を集めたが（とはいえスペインで出版されている少年マンガ・青年マンガ作品の大部分に比べるとはるかに少ない）、織田綺の『愛してるって言ってもいいよ (Love Music)』²⁵ やその他の作品はさほど売れなかった。小川彌生の『きみはペット (Eres mi mascota)』²⁶、円城寺マキの『プライベート・プリンス (Private Prince)』²⁷、長谷部百合の『9 to 5 Love×Mission (Love X Mission)』²⁸ は商業的にはまったくの失敗だった。ディアニカは「言い換えれば、成熟した読者層の関心を惹くような新たな商品を売り出すことによって市場と出版社は新たな展開を遂げようとしたように見えるが、しかしそれはメインストリームからはほど遠い、本当にごく限られた数の読者層に直面しただけであったのだ」と結論し、スペインには2種類の少女／女性ファンダムが共存しているのだと示唆している。すなわち、オンライン上で特定の少女マンガ作品を支持するファンたちと、実際に本を買う読者たちである。

少女マンガの衰退の理由はそれでもなお、出版社の商売上の戦略のみならず、様々な社会状況にも由来する複雑なものでもある。ティーンエイジャーたちの余暇の過ごし方のトレンド、女性読者層の基盤の統合や解体、日本市場とスペイン市場との嗜好の乖離、ストーリーの枯渇や驚きの不足、物語における女性の役割についての異なる見方²⁹、そしてもっとも重要なのは、少女マンガから少年・青年マンガへの関心の移動である。2004年から2010年（衰退の直前にあたる）にかけて、スペインでは異なるマンガ出版社より20から50タイトルの新たな少女マンガシリーズが刊行されており、この傾向は2008年に頂点に達している。明らかに、少女マンガから利益を生み出すのに十分な数の女性読者層は存在していたのだ。多く

25 イヴレラ社刊、2012年～2013年、5巻、各巻200頁。

26 ノルマ・エディトリヤル社刊、2010年から続刊、現4巻。

27 イヴレラ社刊、2011年～2013年、3巻（以下続刊）、17×11.5 cm、各巻192頁。

28 イヴレラ社刊、2010年～2011年、4巻、各巻184頁。

29 保守的な目的を持った従順な少女を描き、あまりにお約束に充ち満ちていると多くの読者や少女マンガプロガーたちが考えるような近年の日本のヒット作品、たとえば八田鮎子「オオカミ少女と黒王子」のような作品に対しては批判もある。

の西洋諸国と同様にスペインでもまた、コミックスは典型的には男性のものであるとされてきたが、これはマンガによって変わった。少女の読者たちが本当に重要なターゲット層となったのだ。「Pro-Shojo Spain」によれば、1984年以來、およそ280タイトルの少女マンガ・女性マンガが出版されている (Malchirant 2013a)。たとえば以下のような作品である：いがらしゆみこ『キャンディ♥キャンディ』(1984)、CLAMP『X』(1995)・『東京バビロン』(1996)、武内直子『美少女戦士セーラームーン』(1997)、吉住渉『ママレード・ボーイ』(1998)・『君しかいらぬ』『ミントな僕ら』(ともに2000)、尾崎南『絶愛1989』(2001)、日渡早紀『ぼくの地球を守って』(2001)、垣野内成美『吸血姫美夕』(2001)、池田理代子『ベルサイユのばら』(2002)、由貴香織里『天使禁猟区』(2002)、渡瀬悠宇『ふしぎ遊戯』(2002)、藤井みほな『Gals!』(2002)、津田雅美『彼氏彼女の事情』(2002)、吉住渉『ランダム・ウォーク』(2002)、矢沢あい『Paradise Kiss』(2003)、新條まゆ『悪魔なエロス』(2003)。

スキャンレーションも市場に影響を与えてはいるが、それだけではない。伝統的には、西洋諸国では男性の読者はコミックス市場においてはるかに重要であり、その役割はたいていの場合、愛書家やコレクターとして理解されていた。しかしマンガにとっては、ジェンダーによる分断はまた違ったかたちのもとなる。ふつう、マンガ読者は伝統的なコミックスのコレクターよりも若いものである。スペインの最初のマンガ読者世代はほぼ若い少年少女で構成されていたために、市場はほぼ完全にメインストリームの少年・少女マンガ作品で埋め尽くされていた。しかしこんにちでは、我々はスペインのマンガ読者の第2世代——ティーンエイジャーだけでなく大人の読者層をも含むもの——についておそらく考えなければならないのであり、マンガ読者の平均年齢は徐々に上昇してコミックスのコレクターたちの平均年齢へと近づきつつあるのだ。とはいえ、読者が成長しその年齢や関心に応じた大人向けの作品を求めても、出版シーンはそうした作品を十分提供することができない。若年層や中年層の男性読者たちが幅広く質の高いラインナップを思いのままにできる一方で、女性たちは空白地帯に直面し、ほかの物語へと流れはじめるのである。すでに指摘

したように、出版社が努力したにもかかわらず女性の読者意識を高めることはできなかった。ノルマ・エディトリアル社やイヴレア社、EDT社のような出版社がスペインで女性マンガ作品を売り出そうとしたものの、女性読者たちはそれにははまらなかった。女性読者たちは「既刊」の作品（再版されたものもあればそうでないものもある）のなかでそうしたものを見つけ出し、手にすることももちろんできる。しかし、出版社は青年マンガ作品が年ごとに増え続けているかたわらで、ただ単純に新しい女性マンガ作品を売り出そうとしたのである。オノ・ナツメやよしながふみのようなよく知られたマンガ家の作品で、スペイン語で読めるものはひとつもない。いくつかのBLマンガが何年か前に出版されたが、しかしそれまでに女性読者の意識は別のジャンルへ移ってしまっていた。イヴレラ社の取締役兼ディレクターであるレアンドロ・オベルト（Leandro Oberto）は女性マンガと少年愛ないし「やおい」作品に関して尋ねられた際に、そうした作品はいまだに関心を持たれてはいるものの、しかし実際に手に取るかどうかに関しては、まだ慎重な態度で接されていると認めている（Oberto 2013）。「Pro-Shojo Spain」の共同ディレクターであるディアニカは、かつての少女マンガ読者たちが新たな形式の娯楽へと移ってしまう一方で、まだ熱心な読者たちは、彼女たちのまだお気に入りでありつづけている女性のマンガ家たちに加えて、少年マンガや青年マンガのストーリーを追いかけていると述べている（Dianika 2013）。

私の意見では、スペインにおける少女マンガの衰退の主な理由は、少女マンガからメインストリームの少年マンガへの読者層の移動にある。少年マンガは、伝統的に女性読者へと訴えかけてきた物語や表現スタイル上の特徴の、その多くを吸収してきた。「NARUTO」や「BLEACH」、そしてそれ以外の同系統の作品群は、たくさんの女性たちによっても読まれている。こうした人気作品のいくつかでは、キャラクターの心理的な成長、人間関係や感情が強調され、そしてまた内語が用いられることもある³⁰。

30 こんにちの少年マンガとそれ以前のものととの差異については、たとえば（Ito 2011）を参照。

「NARUTO」も「BLEACH」も、ときとして同性愛的エロティシズムと戯れている³¹。メインストリームの少年マンガはしばしば「美少年」のイメージに充ち満ちている。こうしたものはかつてはパロディ系「同人誌」に限られたものだったが、いまやオフィシャルなマンガ本のなかに気後れせず露出するようになった。さらに、若い女性世代はみなテレビアニメの放送を通じて少女マンガへと惹きつけられるものであったが、今では彼女たちはそうしたアニメから卒業してしまったのだ³²。すでに述べたように、『Paradise Kiss』は十分な成功を収めたものの、『きみはペット』、『プライベート・プリンス』、『おおよや和美『愛をちょーだい！ (Culebrón Romántico)』、『9 to 5 Love×Mission』のような作品は売れなかった。EDT社は安野モヨコの『働きマン (Tokyo Style)』を出版したが、EDT社の女性マンガとしてのタイトルはこの作品のみに留まっている。その題材とストーリーラインの多様性、そして性差別的なお約束の相対的な少なさゆえに、女性たちは少年マンガよりもむしろ青年マンガへと向かうようになってきている。結局のところ、青年マンガはスペインでも多くの西洋諸国でも、「ユニセックス」なものとして捉えられているのだ。

3. 成熟したマンガ読者たち —— 「ガフオタク」

海外での日本のマンガ産業の成功を支えた中心的な要素は、自分たち以前のマンガについて知らないような新たな消費者世代を繰り返し魅了す

31 第1巻では、ナルトはサスケにからかい目的ではあるがキスをしており、さらに第38巻ではサクラの妄想のなかでサスケとサイの裸体がロマンティックに描かれている。しかし、スペインのファンたちがはつきりとほめかされているものよりも関心を持つのは、第26巻におけるナルトとサスケの顔を合わせた反省会や、第38巻でのサスケと水月の裸での会話といった、あからさまではないシチュエーションである。大蛇丸の両義的な役回りも同様に注目を集めている。

32 スペインで放映されている典型的な少女向けアニメは「キャンディ♥キャンディ」(1980年代初頭)や「ママレード・ボーイ」(1990年代後半)、「超 GALS! 寿蘭」、「フルーツバスケット」などである。「美少女戦士セーラームーン」は女性と男性両方の視聴者に訴求した。これが女性向けのシリーズであるとは気づかずに、たくさんの少年たちが「セーラームーン」を見たのである。それ以外にも多くの「魔法少女もの」(「カードキャプターさくら」やそれ以外のCLAMP原作のアニメ)が、同じようにジェンダー的には中立なものとして視聴されている。

る、その能力である。そして、こうした日本人以外のファンたちは、熱心に自分たちを日本のオタクのような現代的集団として生み出し続けた。もともとの日本語に含まれているその侮蔑的な含意に気づかれないまま、「オタク」という語はマンガやアニメに対して耽溺する人々に対して用いられる傾向がある。さらに、この若いファン世代によって構成される、きわめて大きな経済的・社会的重要性をもつ新たな都市のサブカルチャーを定義するためにもこの言葉は用いられることがある。西洋の「マンガアニメ」ファンたちの用いる隠語のなかでの「オタク」という言葉の含意は、とりわけ、日本におけるもともとの意味合いを変容させることとなった (Kelts 2007: 156)。

20世紀におけるアメリカのポピュラー文化のように、日本は「オタク」というマンガファンのイメージをスペインも含めた諸外国へと輸出した。日本のオタクとは異なり、自らそう名乗るところの西洋の「オタク」たちは、しばしばその馴染みのない約束事や決まり文句に当惑させられる、活気に溢れる情熱的なコミュニティに所属しており、一人で活動することを好んだり無口な個人であったりという観念とはほど遠い。彼らはコンベンションやコスプレ大会のような場として可視化されるコミュニティの一員であることを誇っており、彼らが呈示しているそのイメージをひっくり返すめて言うと、それは日本のポップカルチャーに関する絶え間ないレビュアーというものである。このお互いに鼓舞しあう関係と帰属意識は、西洋のマンガファンダムにおけるもっとも注目すべき要素のひとつだ。

しかし、スペインにおけるマンガ市場のゆるやかな発展と成熟は、一般的な西洋諸国ではティーンエイジャーとして捉えられている、その読者と愛好家の平均的なイメージを変化させた。「マンガアニメ」のファンたちはいまだに、より「高い」レベルの知的関心の持ち主であることを自負する他のタイプのオタク的集団から、ただただ読みあさるばかりでメインストリームの作品から抜け出すことができない、批評的意識をもたない若い読者層であるとさまざまなかたちでからかわれたり嘲笑われたりする。しかし近年では、マンガ愛好家たちの、80年代と90年代初頭におけるマンガファンの最初の世代に属する人々のなかには、より成熟した人々向け

の作品やよりよい印刷の質、そして選択可能な主題やストーリーラインの幅広さを求める層が現れてきた。歴史的に見るならば、西洋諸国におけるコミックスの読者たちは、それが批評家であれコレクターであれ、マンガは読まないものだった。それゆえに、出版社は「オタク」集団の到来を新たな市場のニッチを開拓し新しい消費者層を引き出すためのまたとない機会であると捉えたのだ。

スペインにおいてもっとも影響力を持つブロガーとマンガ研究者たち³³は、Twitter 上での議論（2012年3月9日、Bernabé 2012b）を通じて「ガファパスタ（gafapasta、“～～通”という意味）」と「オタク」を混ぜ合わせた「ガフオタク gafotaku（＝“通”なオタク）」という新語を作り出し、これを際立ったクオリティの作品を追い求める、読書経験が豊富で批評的意識を持った成熟したマンガファンたちを言い表すために用いた。つまり、メインストリームの作品のいくつかを読むかたわらで、古典的作品や商業性の薄いマンガ作品——そのパイオニア的な絵や語り口、ストーリーライン——を読むことに喜びを見出す読者たちである。しかし、本章の目的のために、私は「ガフオタク」という言葉を本来の意味合いからすこし拡大解釈して用いたい。というのも、この言葉はこれまで述べてきたような変化を説明するのにちょうどよいからである。

「ガフオタク」はスペインにおける成熟したマンガ読者たちのさまざまなありかたを示している。私がここで彼らを「大人の」読者ではなく「成熟した」読者であるとしている点に注意してもらいたい。というのも、読者の年齢と世代的なギャップとは必ずしも結びつかないからである。ガフオタクはメインストリームの消費者たちやマンガを知的な未成熟さのシンボルであると捉えているために、そうしたものへの侮蔑や慇懃無礼さをあらわにすると考えている者もいる。そうした態度はヨーロッパのコミックスのアルバムを読む読者たちにも容易に見出せるものであり、コミック

33 マルク・ベルナベ（Marc Bernabé）、ラウル・イスキエルド（Raul Izquierdo）、ヘスス・チュセット（Jesús T. “Chusetto”）、オリオル・エストラダ別名“カピタン・ウリアス”（Oriol Estrada, AKA= “Capitán Urías”）の4人。ベルナベとイスキエルドはどちらも ACDCómic（＝“Asociación de Críticos y divulgadores de cómic de España”）に所属している。

スの場におけるある種のスノビズムのしるしである。しかしマンガは流行りものという側面が強い大衆消費メディアでもあり、この巨大な産業の歯車であるという自分たちの役割をマンガ家はよくわかっていて、ファインアートであるという自負を抑え込んでいる（Berndt 2006: 364）。最近までスペイン人はマンガを画期的かつ革新的なものとして捉えてはきたが、このメディアのその故郷における本当の性質にはまったく気づいていなかった。しかしながら、こうした認識は変化した。何人かのマンガ家——日本で特定の層に受け容れられている人々——は、その型破りな語り口ゆえに、スペインでも前衛作家ないし実験的作家であるという地位を得つつある。それは松本大洋や辰巳ヨシヒロ、丸尾末広のように風変わりな作家たちである。ここでは「実験的」というのは「メインストリームではない」ということを意味しており、いわゆる「マンガスタイル」と呼ばれるようなものとは、題材や表現、さらには作家としての市民権（日本人としてのという意味ではなく、その日本での活動における地位としてのという意味である）まで含めて、大きく一線を画しているマンガ作品すべてにあてはめて用いている——たとえば、『IKKI』に掲載されている作品の多くはそれにあてはまる。ガフオタクは流行から距離を置くことでその地位を確立している作家たちに深い関心を示す。とはいえ同時にガフオタクたちは、また違ったタイプの一般化や「流行」をもたらすものでもある、「ホンモノの日本体験」と言われているものに対する典型的な西洋の欲望にも耽溺している。だがすくなくとも、ガフオタクたちは慌ただしく消費することを乗り越えた読書体験を志向し、通常はヨーロッパのコミックスにあてはめられるような審美的基準を日本のマンガ文化へとなんとか関連づけていこうとしている。最近では、こうした成熟したマンガ読者たちはスペインのマンガ出版にとってひとつの要衝となりつつある。EDT社は集英社との基本契約が破棄された後、こうしたグループをうまくその生命線としたのだ。

「作家主義系マンガ」はマンガ読者と、ヨーロッパのグラフィックノベルのグラフィックスタイル（明解な描線）や物語上のお約束（自伝や日常生活の物語）に慣れ親しんだ読者たちの両方をターゲットとしたラベル

である。たとえば、谷口ジローの作品は典型的な「作家主義系マンガ」として位置づけられる。しかし、出版社のなかには、手塚治虫の『人間昆虫記』³⁴や『火の鳥』³⁵、石ノ森章太郎の『北斎』³⁶といった作品を同じラベルのもとで売り出すところも現れた。こうした作品がこんにちでも実験作品や前衛作品として通用するものである必要はなく、それでもこれらは「古典作品」であるがゆえに、メインストリームではない消費者たちに訴えかけるのである。松本大洋の『鉄コン筋クリート』³⁷もまた、スペインの視点からすると実験的作品として捉えられる。それはまず物語の語り口のためであり、そして第二には、「マンガスタイル」として多くの人々に知られているものからは逸脱したその構図のとりかたのためである。メインストリームの作品や「幼稚な」作品よりも洗練された複雑な作品を読んでいることに誇りを覚えるマンガ通として、ガフオタクたちは伝統的なスペインのコミックス市場には居場所がないようなマンガに注目する。彼らの存在によって、日本ではもっともな成功を収めつつも、海外の平均的なマンガファンにとっては魅力的ではないようなマンガ作品が、スペインで名声を獲得していった。たとえば荒川弘「百姓貴族」やヤマザキマリ「テルマエ・ロマエ」、松本大洋「竹光侍」、中村光「聖☆おにいさん」のような作品である。10年前にはスペイン市場では考えられなかったような作品が、こんにちでは「ガフオタク」という成熟した読者世代や「スノッブ」的な読者の増加によって、翻訳版で読めるようになったのだ。

スペインでは「グラフィックノベル (La novela gráfica)」という語について、その定義やコミックス業界における役割、「テベオ (tebeo)」や「イストリエタ (historieta)」といったコミックについての地元の昔ながらの呼び方と比較した際にこの言葉を用いる利点などをめぐる、激しい議論がある。しかしこれは、スペインのコミックス業界の現状や市場の革新、国

34 TEZUKA, Osamu. *El libro de los insectos humanos*. Bilbao: Astiberri, 2013.

35 TEZUKA, Osamu. *Fénix*. Barcelona: Planeta de Agostini, 2013.

36 ISHINOMORI, Shotaro. *Hokusai*. Barcelona: EDT, 2012.

37 MATSUMOTO, Taiyo. *Tekkon keenkret*. Barcelona: EDT, 2009.

内作家間の競争、危機による出版社の崩壊などをきちんと論じてきていない、不毛な論争である。そのうえ、出版社と作家たちは両者ともに、スペインのコミックスの実態についてきちんと話合おうとした結果としてこの場が学者や知識人に「のっとられてしまう」ことを恐れている (Berndt 2010: 11)。この場のなかで働く人々からは、コミックス研究者はコミックスのことをなにもわかっていない「よそもの」であるとみなされているのだ。出版社は経済的・制度的な主導権を握っておきたいと考えており、一方で作家たちは創造的側面の主導権を保っておきたいと望んでいる。彼らは、学者たちが議論の中心を実践的な話題から理論的な問題へと移してしまうかもしれないと恐れているのである。極端なことをいえば、学者がマンガ業界のなかで働かないかぎり、彼らは自分たちの言説を押しつける権利をもたないのだ。ガフオタクはこの議論にはさほど関わっていない。というのも、彼らは学者というよりも消費者であり、より大きな知的関心を持った消費者であるとしても、結局のところはやはり消費者であるからだ。

こうした文脈と、明白な商売上の含意もあって、出版社は「ガフオタク」的な読者層へ訴求するために日本の「劇画」という語を「グラフィックノベル」と訳した。手塚や辰巳、石ノ森や水木しげるといった60年代から70年代の作家たちの「劇画」のいくつかはこの30年の間にスペインでもすでに出版されていたが、商業的にはリスクな英断であることがのちにわかった水木しげるの『劇画ヒトラー (*Hitler: La novela gráfica*)』(2009年)がスペイン語で出るまで、「劇画」という言葉は「グラフィックノベル」と翻訳されることはなかった。辰巳ヨシヒロについては、スペイン語からさらに英語へと翻訳されたことで知られる1984年の『Qué triste es la vida y otras historias』という短編集(ラ・クプラ [La Cúpula] 社刊、英語版タイトルは *Good-Bye and other stories*, Catalan Communications 社刊)以来、スペインでもおびただしい数の作品を読むことができる。この本はラ・クプラ社によって2004年に再刊され、さらに『地獄 (*Infierno*)』(2004)と『女性たち (*Mujeres*)』(2006)という短編集が編まれた。それ以外の出版社も、『大発見 (*La Gran Revelación*)』、『大発掘 (*Venga, saca las joyas*)』(ともに Ponent Mon 社、2004)、『劇画漂流 (*Una Vida Errante*)』(Astiberri 社、

2009) といった本を刊行した。アスティベリ (Astiberri) 社が『劇画漂流』を出版した際、彼らはその本の表紙見返して辰巳を日本における「グラフィックノベル」の創始者であると紹介した。しかし、彼らは題名にある「劇画」という言葉を「グラフィックノベル」に翻訳することはせず、英語版のタイトルである *A Drifting Life* を文字通りのままでスペイン語に翻訳することを選んだ。1984年の辰巳の短編集は、スペインで出された最初期のマンガのひとつであるとされている。しかしじつはそれ以前に、真にアンダーグラウンドな出版社である独立系のラ・クプラ社が、様々な作家の作品を紹介するコミック誌である『エル・ヴィボラ (*El Vibora*)』誌のなかで、辰巳の短編のいくつかを1979年に掲載している。この1979年の号は、その暴力的でセクシュアルな内容に驚かされるものだ。1979年当時、マンガはまだスペインでは知られていなかったが、辰巳の作品はそれが日本のものであるからではなく、犯罪やセックス、裸体を取り扱った暴力的で暗い物語を描き出していることによって衝撃を与えたのである(のちの、マンガは性的・暴力的な内容に打ち満ちているというイメージを促進するものでもあった)。

「劇画」を「グラフィックノベル」と呼ぶことで、出版社は結局のところはガフオタクのような年長のマンガ読者たちを満足させている。加えて、典型的な「マンガスタイル」を伝統的には拒絶するものであったヨーロッパやアメリカのコミックスの読者たちの手元にまで、その届く範囲を拡げている。言い換えれば、その歴史的背景の類似性ではなく、そのラベルの帯びている評判とコマーシャル上の力のために、出版社はいまでは劇画を「グラフィックノベル」として売り出しているのである。「グラフィックノベル」というラベルは、3つの掟からなるコミックスに対するエリート主義的アプローチをつなぎ合わせているものである。すなわち、娯楽のためではあってはならない(すくなくとも第一義的には)、「芸術的」でなければならぬ(実験的な筋書きや際立ったグラフィックスタイル、そして物語上の要請によるものというよりも、ただ美意識を満足させるためになされるクリエイティブな試み)、そして歴史的なものであれ美学的なものであれ、そこからなにか学ぶことができるほどの知的刺激がなければならぬ

い、である。ともあれ、劇画によって成し遂げられたことは長らくマンガ産業へと吸収されていき、今ではメインストリームの一部を成しているという事実 (Berndt 2006: 107) を、スペインの出版社は忘却しているようにみえる。

しかし、こうした読者の多様化は、読者の間で「^{マンガ・ビザロ}奇想マンガ」と呼ばれる現象の存在というスペイン市場の特殊性と響き合うものでもある。これは日本の恐怖マンガやエロマンガ、そしてそれらと同じくアメリカのアンダーグラウンド・コミックスの伝統へと拠るものであるが、こうした古い形式とは一線を画しているのは、それが「アンダーグラウンドな」や「^{ウィアード}ヘンな」とラベル貼りされるのではなくて、完全に日の当たる場所へと出てきているという点である。「^{マンガ・ビザロ}奇想マンガ」は出版社によって新刊が多数刊行されており、その作家たちはバルセロナ・マンガ・フェアへと招待されている。たとえば、EDT社は駕籠真太郎の作品を主なヒット作としており、作家本人も2013年にスペインを訪れているのである。「^{マンガ・ビザロ}奇想マンガ」は書店ではメインストリームのマンガ作品の隣に置かれて売られているし、公共の図書館で読むこともできる。出版社は変わったものが好きな読者たちのための特殊な商品として「^{マンガ・ビザロ}奇想マンガ」を売ろうとしているのではなく、面白いシュールな物語と、すばらしいグラフィックスタイル、秘められた芸術的意図を持った洗練されたマンガとして売り出しているのである。それゆえ、たとえば丸尾末広や日野日出志のような、メインストリームの向こう側において、「(「ホンモノの日本」的な題材である) フォークロア的要素や日常生活のどちらも取り扱わない作家たちがいまや人気作家となったのだ。

ここ何年かで、きわめて性的であったり、暴力的だったり残酷な内容であったりする物語であることを示すために、いくつかの出版社が「成人向け」というしるしを本の表紙の前面に入れるようになった。スペインにおけるコミックスはどのような団体によっても規制されておらず、またレーティングの仕組み (アメリカにおける、全米映画協会によるPGのような) も存在していないが、出版社は自主規制のコードを用いるようになっている。三浦健太郎『ベルセルク』や高橋しん『最終兵器彼女』がはつき

りと「成人向け」作品とされる一方、丸尾末広の『パノラマ島綺譚』はそうになっていない——いずれも同じ出版社から刊行されている³⁸にもかかわらず、である。この格付けは、その実際の暴力的・性的な内容のレベルによるものというよりも、予想しうる購読者像に合わせたものだ。「ベルセルク」や「最終兵器彼女」はメインストリームの少年マンガとの類似性を持ったプロットゆえにティーンエイジャーと大人との両方の関心を引くが、丸尾のマンガは成熟した読者に向けられており、その「実験的」あるいは「芸術的」な方向性のために「成人向け」というしるしがつけられるのを逃れたのである。

スペインのマンガ市場において、ガフオタクは2つのタイプのメインストリーム的ではないマンガのターゲット層になっている。すなわち、「作家系」のマンガと、駕籠真太郎や丸尾末広のような、「実験的かつ独創的で、既成のものを打ち壊す」側面 (Berndt 2006: 115) が強い「アンファン・テリブル恐るべき子供たち」のマンガである。スペインで出版された駕籠真太郎の近刊 (『かすとろ式』や『フラクション』) は、とりわけそれらの作品がグロテスクさや政治的不穏当さ、スカトロロジー、アンダーグラウンドっぽさや下品さを売りものにしてしていることを考えると、驚くほどうまく受け容れられた。「下品さ」とは、ここでの文脈では二重の意味を持つ。一方ではこの言葉は汚くむさ苦しい環境、くたびれて気むずかしい周囲の状況などを指す。だがもう一方では、卑しいふるまいや動機、野蛮な暴力や性的な虐待、そしてより不安に結びつくようななにかを含意している。登場人物たちの道徳的な不潔さは、その (芸術的美しさとともに描き出された) 犯罪的行為よりもむしろ、その両義的なふるまいによって描かれるのである³⁹。

38 これらはすべてグレナ／EDT社から刊行されている。Berserk (2011)、Saishu Heiki Kanojo (2003)、Panorama-tô Kitan (2009)。

39 私はここで、「犯罪」という語を法的に処罰されるようなもの (殺人、強盗、レイプ) を指し示すために用いている。しかしながら、「卑しいふるまい」という語で私は、法に反するわけではないが、道徳的にはゆがんでいて冷血なものを指している。たとえば、駕籠真太郎の作品のいくつかがそのグロテスクさや墮落した題材のために猟奇的である一方で、丸尾末広の物語は子供たちが大人の残酷さに直面することを強いられるものであるために、読みづらいものである。

4. マンガの文化的雑種性 —— 「ゴロンドリーナ」の事例

多くの西洋人のファンにとって、こんにちのマンガは現代日本の文化的な二重性という特徴をもっともよく示すものであり、とりわけ、詳細なリアリズムの世界と絵によって命を吹き込まれたキャラクターとを対置することによって、ひとつのもののなかでふたつのリアリティを絡み合わせることができる数少ないメディアのひとつである (Carey 2008: 39)。そうしたものの興味深い例が、ある種の日本性と無国籍性 (Napier 2005: 24) とを同時に示している、えすとえむの「ゴロンドリーナ」という作品である。

供給される作品を多様化しようとしている出版社の努力にもかかわらず、成熟したファンやガフオタクたち、そしてその他の読者たち —— とりわけ「オルタナティブなマンガ」を求める人々 —— はスキャンレーションに頼っている。スペイン語のものであれ英語のものであれ、メインストリームではないマンガのスキャンレーションはまれで安定していないため、ガフオタクになるのは難しいものだ。しかし、「ゴロンドリーナ」はスペインではライセンスを許諾されてもおらず、出版もされていないにもかかわらず、英語版のスキャンレーションによって、スペインのファンたちのあいだで成功を収めた。スペインのファンたちの大多数にとって、「ゴロンドリーナ」を初めて知ったのは翻訳家・研究者であるマルク・ベルナベのブログ「マンガランド (mangaland)」でのレビュー (Bernabé 2012) を通じてであった。それ以来、「ゴロンドリーナ」のストーリーに関心を持つ読者たちの規模は大きなものになっている。しかし、スペインにおける闘牛の世界(それはたんなる物語上の口実のようなものであるが)を扱ったストーリーが、どのようにしてスペインの読者たちのあいだで人気を集めたのだろうか？

ベルナベはそのブログ投稿のなかで、「ゴロンドリーナ」の美点として、物語進行の質、闘牛についての詳細な下調べと敬意、キャラクターたちの感情を読者へと伝える疑うことのできない手腕などを挙げている。しかし弱点として、オーソドックスなファンには魅力的に映らないであろうこのマンガの「オルタナティブな」性格を彼は指摘している。ベルナベは「オルタナティブ」という言葉を、映画や音楽、文学などの批評で用いられる

のと同様に、「約束事に囚われず」、「既存の規範に挑戦する」ものという意味で用いている。しかし、「ゴロンドリーナ」をより詳細に読み解いてみれば、この作品が実際には古典的な少女マンガ作品の語り口にとっても近いものであり、ベルナベが考えるような「オルタナティブ」なものではないということが明らかになるだろう。いうまでもなく、「ゴロンドリーナ」のグラフィックスタイルは少年マンガの大多数と比べれば、ハードコアなファンたちにとっては「オルタナティブ」なものに映るだろう。しかし、メインストリームのマンガの読者たちがそうしたものを好まないとしても、「ゴロンドリーナ」のオルタナティブなグラフィックスタイルや一般的ではない題材、そしてきわめて丹念に調べられた背景情報などは、成熟した愛好家やガフオタクたちにとっては美点となる。そのうえ、物語の舞台はスペインである — それが一我々の知っている日常的なスペインではなく、日本のマンガ家の視点からポストモダン的なやりかたで想像された、ロマンティックなスペインだとしても、だ。読者たちの多くは、この作品をリアルなスペインからは遠く離れたものとして受け取っている。「チカ」[訳註：主人公の名前チカ (chica) はスペイン語で「女の子」を指す普通名詞でもある]を焦点としたストーリーは、スペイン的な背景をぼやかせ、束の間、物事が我々自身の国で起こっていることなのだとすることを忘れさせる。大部分のマンガがそうであるように、「ゴロンドリーナ」はフレドリック・ジェームスン (Jameson 1983) が言う意味でのパスティーシュであり、まさにそうであるがためにこのマンガはスペインの読者たちに訴えかけるのである。ここにおいて闘牛は、このとても詳細に描かれた、歴史的・社会的な含みを欠いた虚構の世界の核心をなしている普遍的なドラマに意匠を凝らすための、正面玄関のようなものに過ぎないということがわかる。ストーリーは闘牛文化や、あるいはそれに対する左翼やエコロジストの立場などからの反対をほとんど知らないスペイン国内の読者にとって、じゅうぶんエキゾチックである。さらに、第1巻の第3話で次のように闘牛に対する自分の見方を語るセチュ⁴⁰は、平均的なマンガ読者や

40 この名前はおそらく次のようにさかのぼることができる。José (ホゼ) → Josechu (ホ

スペインの若者にとってはもっとも近い登場人物である——「マッチョなナルシスト達が、時代錯誤の衣装着て、牛刺し殺すのの何がいの？」(第1巻第3話、81頁)。彼を通じて馴染みのない闘牛の世界へと入っていくスペインの読者たちにとって、セチュは焦点の役割を果たしている。しかし、このマンガは急にこの背景設定を普遍的な物語、すなわち主人公がカタルシスとしての死を望むという古典的な悲劇を展開するための口実としてしまう。読者にこの物語がセビリア周辺で進んでいるのだと示すのは、闘牛についての精確で絶え間のない言及だけである。

一般的にマンガは、そしてここでは「ゴロンドリーナ」は、海外を舞台としながらそれを自分自身のものにしてしまうということをやっている。言い換えれば、見た目は日本的であっても、追求されているのは普遍的な目標なのである。「ゴロンドリーナ」がスペインのコミックス作品であったなら、おそらくスペインではもっと小規模の人気しか出なかつただろう。日本のマンガ家がスペインの伝統にもとづいたストーリーを生み出したという事実は驚くべきことであり喜ばしいことであるが、この物語はスペインにおける標準的なそれとはほど遠いグラフィックスタイルで描かれており、日本の物語展開の決まり事に沿って組み立てられているために、エキゾチックなものに見えるのである。

「本当に日本的」というラベルは「ゴロンドリーナ」のようなマンガをスペイン市場においてより魅力的なものにするものであり、こうした物語を売るためには決定的に重要なものである (Davalovszky 2009)。すでに1891年にオスカー・ワイルドが述べているように、マンガはそれが本当か虚構かに関わらず、日本についてのロマンティックな観念を促進するものである——「実際、日本全体がひとつの純粋なつくりものなのだ。そんな国はどこにもないし、そのような人々などどこにもいない」⁴¹。すくなくとも、「ゴロンドリーナ」は日本から見たスペインを描いているがゆえに、スペインで成功を取めたのだ。

ゼチュ) →Sechu (セチュ)。

41 Wilde, Oscar. "The Decay of Lying". *Intentions*. Project Gutenberg, 1997. http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1443897&pageno=18

スペインの女性読者にとってチカは、いつも理解可能なものだとばかりに遠く離れた文化的リアリティと結びついている女性という、マンガのグローバルな呼び声についてのもっとも輝かしい実例となっている。「ゴロンドリーナ」のなかに登場するキャラクターたちは日本の社会的習俗にそのまましたがっているようであり、スペイン人がするようにはまったくふるまわない。チカの行動もそのほかのマンガの女性主人公に近いものであり、それゆえスペインの読者は彼女をスペイン人の少女というよりも日本人の少女として考える。とはいえ、チカはたとえばアメリカの女性主人公たちに比べれば、よりずっとスペインの女性読者たちと共通点が多いものだ。ローランド・ケルツがその取材の中で引用しているある匿名の日本人編集者の言葉は、チカにもひじょうによくあてはまるものである。「『(マンガの女性主人公は) 小さくて、傷つきやすく、あまり男っぽさはない。でも、力強い。そこがとても日本的なんだ』(……) 主人公が、お手本というよりは直接のモデルに近い、つまり、こうなるかもしれない人物像、あるいはこうならなければいけない人物像よりも、実際の自分たちに近い人物像が登場するマンガを読み、アニメを観る方に満足感を覚えるのだろう」(Kelts 2007: 166)。

さらに、「ゴロンドリーナ」がスペインの男性読者と女性読者両方から人気を得ているというのは注目に値する。ベルナベがブログで新しいマンガをレビューするときにはいつもジャンル(少年マンガ、青年マンガ、女性マンガ等々)による分類を用いているが、「ゴロンドリーナ」については、この作品がスペインのマンガ読者の大部分にとっては女性マンガとも青年マンガとも容易には言い難いだろうということを念頭に、彼は「オルタナティブ」というラベルを用いている。実際、女性読者がこの作品を女性マンガのストーリーに近いと受け取る一方で、男性読者はこれを青年マンガであると考える傾向がある。「ゴロンドリーナ」は成長というテーマに、少女マンガの読者にとっても完全に馴染みのないものではないが、より明らかに少年マンガの「根性もの」的な性格のものである「闘志を抱く」というモチーフを組み合わせているのだ。

「ゴロンドリーナ」は古典的な少女マンガ、とりわけ70年代の「花の

24年組」⁴²と呼ばれる少女マンガ家たちをしのばせるものである。よく似た要素としては、次のようなものがある。

- (1) 日本以外の舞台設定と闘牛のように（文化的な意味での）エキゾチックな背景。エキゾチックであいまいに描かれたシナリオではない、「ゴロンドリーナ」の闘牛に関する精確な描写は、池田理代子の「ベルサイユのばら」に見られるような、時間・空間上の文脈の見事な描写に近い感じを受ける。しかし、竹宮恵子が「風と木の詩」のために行った下調べも同じように思い起こさせるものである。
- (2) チカは自己の成長過程にとらわれている。
- (3) 「ゴロンドリーナ」はより古い絵のスタイルを真似てはいないが、絵柄とコマ割りの点で、青年マンガや少年マンガよりも、少女マンガの方に近い視覚表現を採用している。
- (4) 「ゴロンドリーナ」は3重の古典的なジェンダー役割を掘り崩していくという伝統を受け継いでいる。すなわち、セクシュアリティ（チカはマリアを愛している）、身体的外見（チカはしばしば男性に間違えられる）、社会的役割（チカは典型的には男性の職業とされるものを選択する）の3つである。
- (5) 「ゴロンドリーナ」は「男装の少女」という少女マンガの^{トボス}領分について描いている。
- (6) 愛のために自ら死を選ぶという、何度も繰り返されてきたテーマを採用している。
- (7) チカの内面を描き、内語によってその声を読者にもわかるものとしている。
- (8) それが少女マンガの^{トボス}領分であるというわけではないが、多くの古典的な少女マンガ作品で繰り返されてきたこととして、「ゴロンドリーナ」も2重の属性を持つ若い男性キャラクターを登場させている。すなわち、「友人／兄弟」（セチュ）と「ライバル／恋人」（ヴィセンテ）である。

42 ここでは（Berndt 1996: 93-123）に依拠している。

しかし、えすとえむのアプローチは古典的な少女マンガの要素を物語の強度を高めるために利用している、ひじょうに成熟したものである。スペインの闘牛という環境は、エキゾチックな舞台設定というだけでなく、「男装の少女」というアイデアを文脈的にきっちり支えてもいる。だが「男装の少女」というアイデアは、たんなる見かけ上のものではなく、もっとひねりを加えられてもいる。チカは少女に恋しており、その女性的役割を捨て去ることのない一方で、男のように装い、「マッチョ」な役割を選択するのである。最後に、「ゴロンドリーナ」における「愛のために自ら死を選ぶ」というアイデアはその結論ではなく、キャラクターの心理的成長を促し、物語を展開する上での出発点であるということは注目に値するといえるだろう。

よくできた悲劇がそうであるように、「ゴロンドリーナ」も夢が達成されることの難しさを扱っている。よくできたマンガがそうであるように、「ゴロンドリーナ」は夢の挫折を重大な変化のきっかけへと転じる。つまり、子供じみた目標は、主要な登場人物たちの感情面での成長に伴って、大人としての目標へと置き換わるのである。そのうえ、チカは世界に対して戦いを、それも多くの読者にとっては敗北として受け取られるであろう死を熱望する戦いを挑んでいる。つまるところ、成功はその選択肢ではないのだ。しかしながら、チカは伝統的には「闘志を抱く」ことや「マッチョ」という観念へと関連づけられる闘牛の世界のなかで、逆境へと大胆さとともに直面するのである。

読者が闘牛について知っていようと知っていまいと、それは重要なことではない。というのも題材それ自体(闘牛)が、マンガ読者の大部分にとってのアピールポイントではないからである。えすとえむは驚くべき、そしてすばらしい文脈のなかで、人生についての物語を提示しているが、同時に闘牛に関する事細かな情報は、このマンガに信憑性ともっともらしさの枠組みを提供している。闘牛に関する精確な言葉遣いや描写がなかったら、この物語はいささかナイーブなものに見えていただろう。さらにそのうえで、「ゴロンドリーナ」はふたつの世界観から「禁じられたもの」を扱うことで伝統的な少女マンガの精神を再び描き出している。すなわち、闘牛

(男性によって支配された世界) とレズビアニズム (ゲイの人々に対しても開かれた寛容な国であるスペインにおいてさえ、規範からは外れた生き方である) だ。にもかかわらず、その物語の開幕においては、女性主人公が男性的役割を演じることで、「ゴロンドリーナ」は異性愛的な視点からロマンティックな (レズビアン的) 関係を描いている。マリアは伝統的に期待されているとおりに、少女のようにふるまい着飾っている。そのうえ、彼女は詐欺師で、不誠実で、信頼できない人物として立ち現れる。チカは男性のような衣服を身につけ、髪を短く切り、「男らしく」(ひじょうにマッチョな態度を示しながら) 死ぬことを決意する。チカの親友は若い男性で、彼の前でチカは男性のようにふるまう。こうしたシチュエーションは、もしチカがとても女性的な見た目をしており、そして女性闘牛士になることを決心するようなものであったら、まったく異なるものになっていただろう。しかし、チカはその女性というジェンダーにもかかわらず、男性闘牛士としてふるまうことを決意する、ボーイッシュな少女として描かれているのである。

スペインには女性の闘牛士は多くはないが、しかしそうした人々は、「男性のようにふるまう」レズビアンというお約束にはあてはまらない。社会からのプレッシャーのせいなのかもしれないが、彼女たちはできるだけ闘牛場の外では女性らしく見えるように心掛けている。もしチカが (マリアではなく) 男性に恋しているというものだったとしたら、物語はどんなに違うものになっていただろう。しかし、チカとマリアの関係が保守的な「攻め/受け」という、異性愛のような規範を思わせるものであるとしても、マッチョな世界のなかで戦うことを選んだ女性というアイデアはスペインの読者たちに、女性にも男性にも同じように、真に訴えかけるものがあったのだ。

5. 地球の向こう側からのマンガ

このほんの 20 年間で、「アニメ」や「マンガ」、「オタク」といった言葉はスペインのメディア上でカッコ付けでの説明や定義を一切必要としない、日常的な言葉遣いの一部となった。2012 年には、スペイン王立言語

アカデミー（The Spanish Royal Academy of Language）が『スペイン語大辞典（*Diccionario de la Lengua Española*）』（第23版、オンライン）に、簡潔に「日本のコミックス」と定義された「マンガ」の語を収録した。

しかし、こうしたことが議論なしに済んだわけではない。まず、こうした掲載自体は皆が歓迎したが、最初に書かれた「シンプルな絵による日本のコミックスのジャンルであり、エロティックなものや、暴力的、空想的なストーリーのものが多い」という定義のマンガ観をめぐって批判が巻き起こった。この明らかに侮蔑的な特徴づけは、昔ながらのメディアとソーシャルネットワークの両方で、評論家や研究者、作家、出版社、そしてファンたちの反発をすぐさま引き起こした。こうした不満申し立ての結果として、王立アカデミーは「日本のコミックス」という現在の簡潔な定義へと差し替えを行った。これはスペインのごく一部のマンガ評論家や研究者たちのあいだでの、おおまかな合意と一致している。彼らにとっては、「マンガ」とは日本のコミックスを指すものであり、マンガスタイルで描かれているが日本産ではないものを指す言葉ではないのだ。しかしながら、スペインの「マンガ家」たちも存在するのである。混乱や論争を避けるために、彼らの作品を「イベロ・マンガ（Iberomanga）」と名付けておきたい。だが、彼らは市場に対して本物のインパクトを持っているわけではない。たとえばEDT社は、「“ガイジン”シリーズ（Gaijin Line）」と名付けた、いくつかのスペイン作家作品⁴³の出版を2011年にスタートさせた。EDT社は集英社との基本契約が破棄されたあとでほかの出版社との差別化を図る手段として、このシリーズを用いたのである。しかしながら2013年には、スペイン全体の危機と経済的問題のために、「“ガイジン”シリーズ」の優先度はそれ以前の年よりも低いものになってしまった。

そうはいつでも、王立アカデミーの最初に書かれた定義に対する社会的反応に含まれていた辛辣さは、広い範囲の関係者たち（政治家、俳優、映画監督、大学教師、タクシー運転手、医者、子供、老人、男性、女性、

43 たとえば次のような作品である。『*Dos Espadas*』（作：Kenny Ruiz）、『*Bakemono*』（作：Xian Nu Studio）、『*Daemonium*』（作：Studio Kōsen）、『*Himawari*』（作 Belén Ortega & Rubén García）、『*La Canción de Ariadna*』（作：Irene Roga）。

等々)をみな驚かせた。それはスペインのマンガ読者とスペインのマンガ市場両方の成熟を証明するものであり、また孤立した個々のマンガ好きたちを超えた、敬意を払うべき文化の存在をも証明したのだ。スペイン語辞典への「マンガ」という語の掲載は、この臨界点突破の明らかなしるしである。つまり、マンガはもはやファンダムの隠語ではなく、正真正銘のスペイン語となったのだ。そして他の社会集団がある方向性やイデオロギーを共有している一方で、スペインの「オタク」たちは経済的階層や年齢、ジェンダーや性的指向によっては定義されないものである——「オタク」たちはただマンガが好きだけなのだ。1990年代にスペインは最初のマンガの黄金時代を目撃したが、読者には社会集団としてのアイデンティティはなにもなかった。これが明らかに変化したのである。「おそらく、マンガ革命は日本のマンガ文化の拡大を例証するものであるだろう。(……)世界中での若者たちによるその熱狂的な受容は、社会—文化的背景の上へとますます強くのしかかってきているグローバル化に対する感受性と、嗜好との関連性をはっきりと示しているのだ」(Martinez Herrero 2008: 351)。

参考文献

- Bermúdez, Trajano. *Mangavisión*. Barcelona: Glénat. 1995.
- Bernabé, Marc. “Estadísticas Manga 2012” *Mangaland*, 2013. <http://www.mangaland.es/2013/01/estadisticas2012/> (最終確認 2013 年 8 月 12 日)
- “Golondrina” *Mangaland*, 2012a. <http://www.mangaland.es/2012/04/golondrina/> (最終確認 2013 年 8 月 12 日)
- 2012b. <https://twitter.com/marcbernabe/status/178033648723963904> (最終確認 2013 年 8 月 12 日)
- Berndt, Jaqueline. “Ghostly: ‘Asian Graphic Narratives,’ *Nonnonba*, and Manga”. In *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narratives*. D. Stein & J. Thon, eds. Berlin/Boston: de Gruyter, 2013, pp. 363-384.
- “Introduction. Attempts at Cross-cultural Comics Studies”. In *Global Manga Studies, vol. 1: Comic Worlds & the World of Comics*. J. Berndt, ed. Kyoto: imrc, 2010, pp. 5-15.
- “Adult Manga: Maruo Suehiro’s Historically Ambiguous Comics”. In *Reading Manga: Local and Global Perceptions of Japanese Comics*. Berndt, J. & St. Richter, eds. Leipziger Universitätsverlag, 2006, pp. 107-125.
- *El Fenómeno Manga*. Bravo, J.A. (tr.). Barcelona: Ediciones Martínez Roca. 1996.
- Blanco, Toño. “Dragón Z. Kamikaces Catódicos Arrasan Galicia”. *RTVG*. No. 29 (April), 1992, pp. 4-11.
- Carey, Peter. *Equivocado sobre Japón: El Viaje de un Padre y su Hijo*. Barcelona: Random House Mondadori, 2008.
- Davalovszky, Csilla. “Los embajadorespop de japón”. *El País - Opinión. La cuarta página*. Madrid: El País, 5 Sept., 2009, p.27.
- Dianika. “No hay que darse por vencidos con el josei, pero...” *Pro Shoujo Spain*. 2013a. <http://shoujospain.com/2013/08/13/no-hay-que-darse-por-vencidos-con-el-josei-pero/> (最終確認 2013 年 10 月 15 日)
- Dianika. “Tópicos que son superventas en Japón.” [online]: *Pro Shoujo Spain*. 2013b. <http://shoujospain.com/2013/09/23/topicos-que-son-superventas-en-japon/> (最終確認 2013 年 10 月 15 日)
- Diccionario de la Lengua Española, XXIII Ed. <http://lema.rae.es/drae/?val=manga>
- Erikson, Erik H. *El Ciclo Vital Completado*. Sarro Maluquer, Ramón (tr.). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. 2000.
- Estrada, Oriol. “El Gafotaku; ¿una nueva especie?” *La Arcadia de Urías*. 2012. <http://laarcadiadeurias.net/comics/el-gafotaku-una-nueva-especie/> (最終確認 2013 年 10 月 15 日)

- FICOMIC “108.000 visitantes acuden al Salón del Cómic de Barcelona” 9 May. 2012. <http://www.ficomic.com/NOTICIES/detall.cfm/ID/4007/T/108-000-visitantes-acuden-salon-comic-barcelona.html> (最終確認 2013 年 8 月 2 日)
- Gerrow, Robin. *An Anime Explosion: Challenging themes, complex characters make Japanese animation a global phenomenon*, Austin (Texas): University of Texas at Austin (Feature Story), Jun. 7-14/2007, rev.: Oct. 09/2008. <http://www.utexas.edu/features/archive/2004/anime.html> (最終確認 2013 年 10 月 15 日)
- Greenfeld, Karl Taro. “The Incredibly Strange Mutant Creatures who Rule the Universe of Alienated Japanese Zombie Computer Nerds (Otaku to You)” *Wired Magazine*. 1993. http://www.wired.com/wired/archive/1.01/otaku_pr.html (最終確認 2013 年 10 月 15 日)
- Gustines, George Gene. “Girl Power Fuels Manga Boom in U.S.” *The New York Times*. Dec. 28. 2004. <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C07E1DF1639F93BA15751C1A9629C8B63&sec=&spon=&scp=2&sq=manga%202004%20manga%20among%20girls&st=cse> (最終確認 2013 年 10 月 15 日)
- Ito, Go. “Particularities of boys’ manga in the early 21st century: How Naruto differs from Dragon Ball”. In *Global Manga Studies, vol. 2: Intercultural Crossovers, Trans-cultural Flows: Manga/Comics*. J. Berndt, ed. Kyoto: imrc, 2011, pp. 9-16.
- Jameson, Frederic. “Posmodernismo y sociedad de consumo”. In *La Posmodernidad*, Hal FOSTER, ed. Barcelona: Kairós, 1983, pp. 168-186.
- Kelts, Roland. *Japanamerica: How Japanese Pop Culture has Invaded The U.S.* New York: Palgrave Macmillan, 2007. (=ローランド・ケルツ、『ジャパナメリカ——日本発ポップカルチャー革命』永田医訳、ランダムハウス講談社、2007 年)
- Malchirant, Sheila. “Cronología del Shōjo en España” *Pro Shoujo Spain*. 2013a. <http://shoujospain.com/cronologia-del-shojo-en-espana/> (最終確認 2013 年 10 月 15 日)
- “¿Qué hemos hecho mal para hundirnos tanto?” *Pro Shoujo Spain*. 2013b. <http://shoujospain.com/2013/04/22/que-hemos-hecho-mal-para-hundirnos-tanto/> (最終確認 2013 年 10 月 15 日)
- Martínez Herrero, Javier. *Japón. De la Katana al Manga*. Barcelona: Shinden Ediciones, 2008.
- Moebius/ Jean Giraud. “Entrevista a Jean Giraud Moebius” *Los Valientes Duermen Solos*, April. 2008. <http://losvalientesduermensolos.com/moebius.html> (最終確認 2013 年 10 月 15 日)
- Moliné, Alfons. *El Gran Libro de los Manga*. Barcelona: Ediciones Glénat S.L.2002.
- “Kenshin, el héroe que salvó una editorial” (prol). Watsuki, Nobuhiro: *Rurouni Kenshin. La Epopeya del Guerrero Samurai*. Vol. 1. J. Navarro, ed. Barcelona: Glénat España S.L. 2008.

- Napier, Susan J. *Anime: From Akira to Howl's Moving Castle*. New York. Palgrave Mac-Millan. 2005.
- Navarro, Joan. "Divorcio entre EDT y Shueisha" Barcelona: Viñetas. 2012. <http://navarrobadia.blogspot.com.es/2012/09/divorcio-entre-edt-y-shueisha-no-nos.html> (最終確認 2013 年 10 月 15 日)
- Oberto, Leandro. "Entrevista a Leandro Oberto, Presidente de Ivrea" *Ramen para dos*. 2013. <http://ramenparados.blogspot.com.es/2013/08/entrevista-leandro-oberto-presidente-y.html> (最終確認 2013 年 10 月 15 日)
- Roig, Sebastià. *Les Generacions del Còmic: De la Família Ulises als Manga*. Barcelona: Flor de Vent, 2000.
- Schodt, Frederik L. *Dreamland Japan: Writings on Modern Manga*. Berkeley: Stone Bridge Press, 1996. (=フレデリック・シヨット、『ニッポンマンガ論——日本マンガにはまったアメリカ人の熱血マンガ論』樋口あやこ訳、マール社、1998 年)
- TEBEOSFERA www.tebeosfera.com (最終確認 2013 年 6 月 23 日)
- Wilde, Oscar. "The Decay of Lying". *Intention*. Project Gutenberg, 1997. http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1443897&pageno=1 (最終更新日 2013 年 5 月 11 日) (最終確認 2013 年 12 月 30 日)

ホゼ = アンドレス・サンティアゴ・イグレズィアス (José Andrés SANTIA-GO IGLESIAS, PhD) 1981 年、スペイン生まれ / ビゴ大学美術研究科絵画専攻博士 / 現在、ビゴ大学芸術学部ポスドク研究員 (デジタル版画芸術研究グループ dx5) / 作家兼研究者 / 現代版画、スペインでの日本マンガ研究、美術と科学の交流 / 著書 (スペイン語) *Manga. Del cuadro flotante a la viñeta japonesa* (2010、研究書)、*Ohayó!* (*Buenos días*) (2013、制作論、作品集)、*A Ding in Japan* (2008) / www.jsantiago.es