18

マンガ爆弾
――「はだしのゲン」の行間

トマス・ラマール
大﨑晴美 訳

「線とは関係である」
――ウィリアム・ジェームズ

それがもたらす暴力とトラウマという点でしばしば表象不可能と見なされる出来事――1945 年 8 月 6 日の広島への原爆投下――を描写するのに、マンガの定石や定型表現を多用するスタイルを用いる――そこに「はだしのゲン」（1973 ～ 87 年）の挑戦がある。「はだしのゲン」はわれわれを、ヒロシマの生き残りの人々の体験に向き合うよう促すだけではなく、原爆や戦争やトラウマについてのわれわれの理解にマンガ表現が何をもたらすのかを考えるように促しもする。以下で私は、マンガにおけるさまざまな力の構成を分析するための手がかりとして、特に描線の力動に注目したい。そしてまた、「はだしのゲン」が「可塑的な線」の力動に徹底的に向き合うことで本領を発揮するのはどのようにしてなのかを示したい。そうすることで、この線からある一つの政治学が浮かび上がってくることになり、そこでは、生命力と回復力が歴史上の暴力の外部に存するのではなく、この暴力とともに生じるように見えるだろう。

1 「はだしのゲン」と少年マンガ

「はだしのゲン」の作者、中沢啓治はヒロシマの生き残りである。1945 年 8 月 6 日、中沢は 6 歳にして父と姉と弟を失った。住んでいた家が彼らの真上に

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center

崩れ落ち、3人は瓦礫から逃れることができず、町中を蹂躙し尽くした炎の中で生きながら焼け死んだ。中沢と母と2人の兄は生き残り、戦後日本の食糧・物資の不足のみならず、トラウマと放射線病にも苦しめられた。現在10巻（中沢1975-1993、Nakazawa 2004-2009）にまとめられている彼のこのマンガは、爆弾の投下とその直後の恐怖を描いているだけではなく、残された家族がその後何年にもわたって直面した過酷な試練を物語ってもいる。

中沢が原爆の被害者であり生き残りであることから、彼のマンガを原爆の目撃証言として読むのも可能である。このマンガの至るところに歴史的な事柄への言及が見られることが、そのような読み方を促す。それと同時に、「はだしのゲン」は少年マンガの定石や定型表現に忠実である。その限りでこのマンガは、トラウマと表象に関わる［読者の］ある種の期待を裏切る。とりわけ、ヒロシマの経験とは、われわれがありきたりなやり方で言葉やイメージを秩序立てるのを拒むものだと読者が期待してかかる場合にはなおさらそうである。同時に、「はだしのゲン」は、それがあくまでも少年マンガたらんとするという点で、原爆文学や原爆映画というもっと広い文脈の中ではいささか特異な位置を占める。

トラウマ的な経験を扱う映画やフィクションの中には、広島で炸裂した筆舌に尽くしがたい暴力や耐え難い苦しみを受け入れるには、平凡な知覚やありきたりの表象形式があまりに無力だとわれわれに強く思い知らせてやまない作品の潮流がいくつもある。例えば『二十四時間の情事』（原題Hiroshima, Mon Amour）では、自分は広島で何もかも見たと訴えるフランス人女性に、日本人男性が繰り返し「君はヒロシマの何も見ちゃいない」と言い聞かせる。広島での原爆の経験は、知ることも、語ることも、表象することもできないままである。同様に、ヒロシマを描いた衝撃の短編、原民喜の『夏の花』では、究極的に理解や語りを拒む生き地獄の経験を表現しようとする努力の重みに耐えかねて、いくつもの言葉や短いシークエンスが歪んで壊れていく。読者は、原爆についてのマンガということで、それが理解を拒む極度の暴力や苦痛を題材として扱おうとする努力の中で、マンガの形式、またその定石や定型表現そのものが根源的な変容を被るのを期待するかもしれない。しかし「はだしのゲン」は、マンガの定石や定型表現を用いることに意識的であるわけではなく、その点では凡庸である。この作品は、マンガの物質的な限界に挑んだり、マンガという媒体あるいは形式が歴史上の深刻な問題を扱う能力そのものを問いに付すよう読者に迫ったりといった意味での、形式のレベルでの実験的な作品ではない。「はだしのゲン」は、少年マンガが他の媒体や形式と同様に、それ自体として、その基本的な定石と定型表現を用いつつ、原爆という事象に取り組む資格があるという前提に立っているのだ。それが歴史的な事柄を扱うためであれ、表現上の実験のためであれ。

マンガ、特に「子供向け」と見なされるマンガが、芸術や歴史、思想や政治に寄与するものと真剣に考えられることはまずない。これを鑑みれば、「はだしのゲン」の「少年マンガ性」が、この作品の持つ政治的な効果を目の当たりにして人々が度肝を抜かれる一因になっているのも驚くには当たらない。少年マンガの表現能力に対する中沢の信頼を、批評家や読者は必ずしも共有しているわけではない。実際、「はだしのゲン」についての議論においては、この作品が少年マンガとして持っている次元が忘れ去られたり無視されたりする傾向がある。それとは裏腹に、現在単行本化されている中沢啓治のこのマンガの最初の4巻までの部分はもともと、人気の高い週刊少年マンガ雑誌『週刊少年ジャンプ』に連載されていた（1973年6月から1974年9月まで）。その後このマンガの発表の場となったのは、『市民』『文化評論』『教育評論』といった、少年の娯楽よりも公共教育の方に関わりのある雑誌であった[1]。とはいえ、このマンガのスタイルは変わっていない。この作品は自らの少年マンガ性にこだわり続けている。結果として、「はだしのゲン」は、そのもともとの出版先である『少年ジャンプ』に名前を連ねるような類の少年向けのマンガと数多くの特徴を共有している。これは伊藤遊と表智之が既に指摘しているところであり、例えば彼らは、「はだしのゲン」が『少年ジャンプ』の他のマンガと、「戦争関連のアイテムに対する少年の憧れ」をどのように共有しているかに注目している（Itō and Omote 2006: 26）。［彼らによれば、］はだしのゲンは別の二つの点でも、少年向けの戦争マンガの定石を踏襲している。「第一に、暴力の描写が際立って多いこと、第二に、主要なキャラクター達が自分の信念のために断固として

1 これらの出版先の一覧としては、「Itō and Omote 2006: 22-23」を参照。さらに、「表 2006」も参照のこと。

ISBN978-4-905187-00-4 http://imrc.jp/ ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』
ISBN978-4-905187-00-4 http://imrc.jp/ ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

闘うこと」(Itō and Omote 2006: 28)。

手短に言えば、伊藤と表は、「はだしのゲン」が少年マンガの定石にどれほど忠実かということに注意を促しているのである。そうした定石が、読者がマンガにどう反応し、われわれがその衝撃をどう評価するかということにさまざまな含みを与えるのだと思い起こさせながら。伊藤と表にとって、中沢が少年マンガの定石を用いていることは、根本的な両義性を帰結する。彼らは読者に忠告する。「このマンガの発する『反戦』や『反核』というメッセージが読者にどの程度受け止められるかの評価が、「はだしのゲン」が、少年を啓発するよりも楽しませることを目指した雑誌を出発点としたという事実によって複雑なものになるのも当然である」(Itō and Omote 2006: 23)。同様に彼らが特筆しているのが、「後に『はだしのゲン』を特徴づけるようになった、マンガの根本的な両義性――原爆について生き証人が語る物語であり、かつ同時におもしろいマンガでもあるという［両義性］」である。言い換えれば、彼らの説明では、娯楽と教育、マンガ表現と証言者の表現とは区別されるべきなのである。戦争への憧れは、深刻な歴史と対立せざるをえない。流行りのマンガで叫ばれる平和擁護や戦争反対の発言の妥当性は、こうした憧れのせいで台無しにされてしまいかねないのだから。こう彼らは憂えている。

「はだしのゲン」英訳版の序文で、アート・スピーゲルマンが同様の特徴のうちのいくつかに注意を促しているのに注目すると興味深い。だが、彼がそこから導き出す帰結は両義性ではない。スピーゲルマンはまず、中沢のマンガの持つ二重の性格について次のように述べる。「『はだしのゲン』が真に迫っているのは、マンガという媒体そのものに内在する何かによるものでもあれば、また中沢が生き抜き描き出した出来事によるものでもある」[2]。言い換えれば、このマンガの力は、それが歴史的な証言とマンガという媒体の結合であることからくるのだ。スピーゲルマンもまた、暴力描写の頻出という点に注目している。だが、伊藤と表がこのことを少年マンガの定石に結びつけているのに対して、スピーゲルマンはそれを広く日本のマンガに属するものと考える。「日本のマンガに溢れた軽はずみな暴力の度合いは、概してわれわれの国の作品よりもはるかに大きい。平和主義者であるゲンの父親は何かにつけ自分の子供達を力ずくで殴り放題だが、それはわれわれの眼から見れば、愛情表現のつもりというよりも、犯罪的な児童虐待と容易に受け取れかねない」。

キャラクター達のかわいさもまた、スピーゲルマンの心を打つ。とはいえそれは、否定的な仕方ではあるが。「キャラクター達の人相はしばしば、鼻につくほどかわいすぎるきらいがあり、特に強調されているのが、ディズニーのキャラクターのように大きすぎる白人的な目と、総じてネオテニー的な顔である。中沢が人並外れた暴漢だなどということは全くない。彼のカートゥーンスタイルがその種の伝統から生まれているのではあっても」。これからカートゥーン的な線について論じていく中で、私はこの問題構制に、かわいさという観点ではなく、可塑性という観点から立ち戻ることにする。しかしこの際に、私が注目したいのはひとえに、マンガ表現のこれらの定石（暴力とかわいさ）が明らかに過剰であるからといって、スピーゲルマンにとってそれが中沢のマンガの証言能力を損なうわけではないのはどのようにしてかということである。スピーゲルマンにとっては逆に、マンガという媒体がそれ自身の過剰に打ち勝つのだ。彼は次のように結論する。「描画というものの持つ最大の強みは、それが持つ率直で無骨な誠実さである」。同様にロバート・クラムは、『はだしのゲン』のカバーの推薦文に、中沢が「人間のリアルな感情に溢れた、飾り気のない率直なやり方で真実を語っている」と書いている。

スピーゲルマンとクラムはともにコミック作家である。その上、彼らは仕事で「はだしのゲン」の英訳版の推薦文を手がけている。深刻な問題を引き受けるマンガの能力を彼らが強調するのも無理はない。さらに、彼らがこのマンガを推薦するのに使う言葉がまた面白い。無骨な、率直な、飾り気のない、誠実な、そして、正直な。これらの語は、伊藤と表の説明で中心的な役割を果たす、娯楽、憧れ、両義性といった語とは対照的である。このマンガを推薦するのか（スピーゲルマンとクラム）、批判するのか（伊藤と表）によって、求められるものが明らかに違ってくるということを超えて、彼らの注目を引いているマンガという媒体に相対する際の方向づけが異なっているのだ。一方で、スピーゲルマンにはマンガが歴史的な証言を行うという責務に耐えるものだという確信

2　アート・スピーゲルマンの論評の初出は、『はだしのゲン』（1990 年刊）の英訳である（頁番号のない部分に 3 頁にわたって掲載）。彼の論評はこのマンガ全 10 巻の新・完訳、「Nakazawa 2004-2009」にも掲載されている。この新・完訳の巻番号と頁番号は、日本語版、「中沢 1975-1993」のものと一致している。

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』
ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

があるが、実際にそうなるかどうかは、マンガという媒体がそれ自身の過剰を払拭し、飾り気なく正直になれる能力にかかっている。他方で、伊藤と表にはマンガという媒体に対する信頼が欠けており、それは少年マンガに見られる戦争や暴力への憧れに対する疑念というレベルで表現されている。

本論文での私の目的との絡みで言えば、少年マンガに対する伊藤や表の不信感、また娯楽が教育や歴史を台無しにしてしまうのではないかという彼らの危惧を私は共有しない。しかし、彼らが「はだしのゲン」という作品内部に孕まれたメディアの緊張を究明しているという点は、マンガを諸力の構成という観点から読む試みへと向けて踏み出された決定的な第一歩として、私の心を打つ。なぜなら彼らは、メッセージの透明な叙述としてマンガを読む行為を超えて進んでいるのだから。それと同時に、誠実さや透明さという観点からマンガという媒体を是認し推薦するスピーゲルマンの姿勢を私は共有しない。彼の考えるところでは、こうした誠実さや透明さが、この媒体が抱える技術上の過剰の現場を乗り越えもすれば、歴史的な証言に到達するために、われわれがそうした現場を踏み越えて読み進むことを可能にしもするのだが。その一方で私は、「はだしのゲン」の全体を貫く一種の組織化の作用があるという点には同意する。

図1　中沢啓治『[コミック版] はだしのゲン』第8巻、汐文社、1993年、1頁。

しかし私はむしろ、この作品全体を貫く（暴力やかわいさといった）諸力の構成の方に目を向けたい。その方が、飾り気のない正直なスタイルがこれらの力を超えるのだと決めてかかるよりも、より望ましいように私には思われるのだ。

第8巻の冒頭に現れるイメージ（図1）は、「はだしのゲン」がどのように諸力を構成するのかという問いをじかに提起しているように私には思われる。前面にはわれらがヒーロー、ゲンがいて、麦の穂を握っている。麦の穂はこのマンガ全体を通じて生命力と回復力のシンボルとして機能する。第1巻で、ゲンの父親の反戦行動への罰として、ゲンの家族が配給米を取り上げられる時、父親は家族に麦を植えるよう諭す。踏まれても負けずに伸びる麦の穂のように、強く大きくなれと言いながら。こうして麦の穂は、逆境を前にして発揮される強さや生命力や回復力の象徴となる。ついでに、麦が象徴としてもっと広い含意を持つことにも触れておかねばならない。麦は米と対照をなすが、米は歴史的に天皇と、また君主が民衆を中央集権的に統治する体制と結びついている。従って麦は、ある種の自律性を表すと同様、中央集権化された権威に対するある種の抵抗をも表す。

このイメージでとりわけ印象的なのは、「はだしのゲン」の主なキャラクター達が、芝居がかった身振りをして、笑いながら、幸せそうに、生き生きとして、キノコ雲の前に勢ぞろいしているという点である。原爆で命を落とした人々さえも、キノコ雲の前で、生気に溢れて意気揚々とした姿を見せている。まるで、竹ざおを振りながらこちらに向かって駆けてくるゲンに声援を送るかのように。

人間の生命力と、キノコ雲が人を死に至らしめる力とがこのように構成されていることから、われわれはまず、このイメージとこのマンガを、家族や友人に育まれた生の力が原爆の恐怖に打ち勝つことを伝えるものとして、単純な仕方で読みたくなるかもしれない。原爆と総出演したキャラクター達との関係を、戦争による破壊が人を死に至らしめる権力に、人間の回復力が重ね合わせられてそれに勝利するとか、この重ね合わせによって生の力が戦争の力を打ち破るのに成功するとかいうことの表現として読んでもいいかもしれない。こうした読解は、「はだしのゲン」から全く外れているというわけではない。実際に、このマンガはその全体を通じて、逆境を前にして発揮される回復力や、権威への反骨精神を感じさせる。ゲンが悲惨な状況の下で生き残ることができるのみならず、それまで以上にますます強くなることもできるのは、こうした回復力や反骨精神のおかげである。実際、この同じ巻の253頁で、ゲンが尖った木の棒で地面に「自立」という大きく太い文字を書く場面で、彼の回復力と反骨精神は頂点に達する。それはあたかも、戦争、原爆、貧困、屈辱、そして戦後日本の食糧・物資の不足といった経験のすべてが、ゲンの誇らしげな自律性と不屈の生命力の内に最高度に凝縮されているかのようである。

なるほど、「はだしのゲン」のこうした読解は、生を肯定し権威に抵抗するという、このマンガの持つヒューマニズム（つまり、人間は、人間の生を抑圧

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』
ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

し、搾取し、破壊するおそれのあるすべての権力に反対する運動により深く関わることで、戦争や破壊の経験から立ち上がることができるという理念）を正しく言い当てている。その一方で、こうした読解によって、原爆が人生を変える完全に積極的な経験へと転じられてしまう危険もあれば、このマンガが、統一性のある仕方で人の進歩を述べる言明を直線的に繰り広げるものへと転じられてしまう危険もある。原爆が、トラウマを与え人を無力にするものというより、人の手に負える生産的なもののように見えてくる危険があるのだ。だが明らかに、主なキャラクター達が原爆の前に勢ぞろいする件のイメージにおいてさえも、生の力と破壊の力との関係はそう一筋縄ではいかない。このイメージにはどこか違和感がある。原爆とマンガのキャラクター達とを、両者の関係をきちんと定義せずに並置しているのだから。言い換えれば、そこには諸力の構成があり、イメージ全体を通じたこれらの力の組織化さえもあるが、その反面で分裂やギャップもあるのだ。「はだしのゲン」はトラウマの近代主義的なパラダイムに挑戦する。このパラダイムの内では、表象というものが、表象不可能なものを描写し表現するという課題にそぐわないことが判明し、そのせいで、形式を分解し解体する戦略が推奨される。しかし、「はだしのゲン」が表象の分解よりも諸力の構成の方へと向かってはいても、そこに分裂があることに変わりはない。この地点でわれわれは、より範囲を限定し対象を特定して、トラウマについて語れるようになる（トラウマで始まりトラウマで終わる分析によくありがちな、全体化する身振りとは対照的に）。

伊藤と表にならって、「はだしのゲン」における分裂とはある程度まで、歴史的な現実（広島の原爆）と少年マンガの定石（生き生きしたキャラクター達とその中にいる反抗的な少年）[3]の間にあるものだと付け加えてもいいかもしれない。しかしその結果として、このマンガが両義的にこれらの二つのものもどちらでもあるとか、そこにこれらが相反するままに共存しているとかいうわけではない。この分裂は、直線的な因果性を介さずにあるものが他のものへと変容する関係を可能にする。この分裂が作り上げる関係は、完全に積極的もしくは肯定的だとは言い表せないし、一方が他方を消し去ったり破壊したりするという、よく普通に言われる意味で否定的だとも言い表せない。この地点で、マンガに含まれる独特の技術や物質的な方向づけが重要になる。つまるところ中沢は、マンガにおいてこの関係を機能させているのである。ゲンの経験は中沢啓治の経験と大まかに重なるかもしれないが、ゲンは中沢ではない。それはこのマンガの著者が、数々の序文や注釈やインタビューで何度も繰り返し読者に思い起こさせている通りである。中沢はこのマンガで、ゲンという名の少年キャラクターを用い、自分の経験と徹底的に向き合うことを通じて作品を生み出す。そして本論文中で後に示すように、諸力を構成するマンガ技術のせいで、中沢は原爆に対する非常に独特なとらえ方をすることになる。これらのマンガ技術がどう機能するのか理解するためには、マンガの最も基本的な身振り、線から始めなければならない。

2　線、図、構造

マンガは、鉛筆による筆致が紙面にあとをつける動きから始まる。鉛筆を紙に押し当て、紙面に食い込むほどの圧力をかけ、紙の繊維をならして、黒鉛をめり込ませる。ジャック・デリダが好んで指摘したように、筆跡が残される瞬間には、ある種のゆらぎや不確かさが伴う。例えば、白い紙に鉛筆で暗い色の線が引かれる場合に、どちらが前景にあってどちらか背景にあるのか完全には明白でない。われわれには、暗い色の線を、白い背景から際立つ前景にある形象と見なす方に傾く習慣があるが、暗い色の線を、暗い色のページのほとんど全面が白に塗られた後に残ったものと見なすこともできるし、ページの裂け目が白い紙の後ろにある暗い色の背景をのぞかせているのだと見なすこともできる。ページの上のきわめて単純な筆跡が前景と背景の間にゆらぎを生み出し、そこには筆使いの力が白と黒の間の振動という形でとどまり続ける。ページにしるしをつける筆跡――線――を、「第一の総合」と考えてもいいかもしれない[4]。

3　私がここで念頭に置いているのは、少年マンガにありがちな、次のようなほとんど典型的な筋書きである。それはすなわち、怒れる青少年が暴力的な状況、もしくは暴力の支配する世界に足を踏み入れ、この少年の暴力をこの状況に加えれば、どうにかして暴力が解決もしくは超越されることになるだろうと先が読めるような類のものである。

4　ここで私は第一、第二、第三という言葉を使っているが、それは絶対時間の上での順序を表すものではない。これらの総合は単独では起こらない。私はこれらの総合を、ジル・ドゥルーズが「Deleuze 1994」で論じているのと大体同じやり方で使っている。

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』
ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

デリダの考え方によれば、このゆらぎを解消して、ここにあるのは白いページの上にある暗い色の線だということを確かなものにする行為には一種の暴力が伴い、この暴力のせいで暗い色の筆跡が優位に置かれ、実質的に白が無視されるか「否定される」ことになる。われわれは、筆跡を「読む」か、それに目を留めるために、前景／背景のゆらぎを抑圧するのである。白いページは地となり、筆跡は図＝形象（フィギュア）となる。この第二のレベルでの総合において、地は同時に、可能性と不可能性との条件である――これが、デリダが（不）可能性の条件という造語で言い表しているものなのだ。白いページがなければ筆跡は知覚できない。しかし、筆跡を知覚するとページは無視される。

地と図の間の区別の出現について、否定や暴力といったものの観点から思考するよう、デリダはわれわれを促す。その事実にもかかわらず、こうした仕方で地を生み出すのはいまだ形而上学的な暴力の行為ではない。それを指摘しておくのは重要である。形而上学的な暴力の内では、普遍的な知識の根拠づけを確固たるものにするために、地の物質性が否定される。そしてこれは第三の総合のレベルで起こる。デリダはしばしば、話し言葉（パロール）やロゴスを書き言葉（エクリチュール）や身振りよりも優位に位置づける作用という文脈でこの第三の総合を扱っている。例えば、われわれがページの上の筆跡を図＝形象と見なすだけではなく、読み方の音（「いち」）や、意味（「一」という観念）を表すものとして読まれるべき記号と見なすと、二つの総合が作動し始める。われわれは自分の言語能力を使って、図を地から切り離し（第二の総合）、そこからさらに音や観念を図や身振りから切り離す（第三の総合）。デリダにとって、読解において言語能力が行う第二の総合は、どちらかと言えば凡庸な、避けることのできない、事実上の物質的な関係の集合を提示する。しかし、形而上学的思考の長い伝統が、この関係を権利上の関係に変えてしまった。この第三の総合は、読解において問題なのは、内容や観念、語られている当のものだと主張する。実際、マンガをもっぱらその内容やメッセージという観点から読むならば、われわれは自分の基本的な言語能力を、世界への形而上学的な関係に変えてしまうことになる。マンガの物質性を抑圧するだけではなく、そんな物質性は本当には重要ではないと主張するようにもなって。こうしてわれわれは、第二の総合が可能にする事実上の状況（地／図）から、第三の総合が可能にする権利上の状況（根拠づけ／知識）へと移行する。

否定や総合といった哲学用語で議論の領域を画定していることに示されるように、私の主たる興味は「はだしのゲン」の脱構築的読解にあるわけではない。このマンガの形而上学的な契機を脱構築するとか、原爆が何かを根拠づけるような語りになってしまったその仕方を脱構築するためにこのマンガを引き合いに出すとか、そうした意味では。あるいは少なくとも、通常の意味での脱構築を行うことに興味があるわけではない（Igarashi 2000、五十嵐 2007）。私の関心があるのは、マンガに特有の諸力の物質的な方向づけの持つ意味をよりよく理解することであり、図と地の出現についての脱構築的な説明は、このための出発点としてうってつけなのだ。当然のことながら、線に対する形而上学的な関係、つまり「線中心主義」の可能性についての脱構築的な問いが生じる。この「線中心主義」においては、マンガを描くのに線を用いるという事実上の能力は、線を中心にした物事の秩序を強いる根拠づけの立場に転じてしまう[5]。それでもなお、線の持つ力動を探求することなしには、こうした問いに着手することはできない。

線についての常識的な理解というものがあって、それは線の力動を形（フォーム）に従属させる。つまり、線は主として、ものの姿形、もっと広くは形そのものを構築するための道具と見なされるのである。線の力が認められるとしても、それは例えば、線のせいで形が弱くあるいは強く感じられたり、太くあるいは細く感じられたりするといった仕方で、線が形に調性を与える限りでのみである。線よりも形に比重が置かれると、われわれは線よりも形を読むようになる。その結果出てくるのが形式分析である。形式分析は非常に有用であり、私が考えるに、それは現代のマンガ分析で最も有望な潮流の一つである。私が念頭に置いているのは特に、夏目房之介（夏目 1997）、布施英利（布施 2004）、大塚英志（大塚 1994、2008）、スコット・マクラウド（Scott McCloud）（McCloud 1994）、ティエリ・グルンステン（Thierry Groensteen）（Groensteen 2007a; 2007b）といっ

5　中谷一は、中国書道を研究する中で、普遍的なグラフィズムについての問いに取り組んでいる（Nakatani 2006）。私は「LaMarre 2000」で、中古の日本の書道の線が持つ秩序化の能力について、同様の問いを提起している。書（しょ）（書道の習字）からマンガへと至る途切れない系譜があると主張するつもりなど毛頭ないが、伝統的な書道の力動は、現代マンガという文脈で見れば、カートゥーン的な線と入り交じり合っていると同時に、それを相当にずらしてもいるのだというのが私の考えである。

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』
ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

た面々のことであるが、コミックやマンガやBD（バンド・デシネ）についての議論には他にもさまざまなものがあり、それらは、コマやマンガ・ストリップ、キャラクターや吹き出しその他の形態の持つ力動を視野に入れることで、単純に内容を説明したり物語を叙述したりするだけの議論をはるかに超えている（Groensteen 2007, 2008、夏目 1997: 91）。こうした分析は、マンガの持つ物質性にわれわれの目を向けさせ、そこからわれわれが他のメディアと比べたマンガの特殊性に思索をめぐらせたり、同時に、マンガが他のメディアや表現形態（映画、アニメーション、演劇、ラジオ、創作文学）と交差したり重なり合ったりする潜在的な可能性を秘めた場所に思索をめぐらせたりするための道を開く。にもかかわらず、こうしたアプローチを特徴づける姿勢、つまり線を形に従属させる姿勢に私は異議を唱えたい。こうしたアプローチがもたらす洞察に基づき、それらをより幅広いものにしつつ転換するという意図の下に。

スコット・マクラウドの『Understanding Comics（マンガ学）』（McCloud 1994）は格好の出発点となる。マンガにおいて行われる抽象化を説明する中で、マクラウドはマンガに三つの傾向があるのを確認する。存在するものをリアルに描き出すことを目指す一つの傾向があり、それとはかけ離れた二つの抽象的な傾向がある。後者のうちの一つは、オブジェや絵にその関心を向ける。こうした作品においては、「姿や線や色、それ自体に意味があるんで、何か別のものを表しているわけじゃない」。後者のもう一つの抽象的な傾向は、「記号的（アイコン）な抽象化」にその関心を向けており、この抽象においては「どの線も意味を持っている」*。マンガは一般に、記号的な抽象化に関心を向けるこの傾向を追求するとマクラウドは提唱する。そのいい例として彼が挙げるのは、キャラクターを描く際に用いられる記号的な抽象化であり、そこでは、目を表す二つの点と口を表す切れ目が書き込まれた円によって抽象的に表現されたキャラクターの顔が強調されている。

マクラウドは、これらの三つの極がピラミッドのように配置された図式に基づいて、さまざまな異なる種類のマンガ表現が、実際にはどのようにこれらの三つの傾向が混じり合ったものであるのかを示している。にもかかわらず、マンガの一般的な傾向はといえば、記号的な抽象化を目指しているというのだ。例えば、チャーリー・ブラウンのまわりに描かれた動線を扱う時、マクラウドはこう論評している。「どんなに単純で小さなカートゥーン・キャラクターにでも、一、二本は『無意味な』線があったりするものだからね」（McCloud 1994: 51）。言い換えれば、線の力動は「無意味な」もの、マンガという芸術（アート）に対して二次的、補足的なものと見なされているのである。マクラウドにとってマンガとは第一に、意味としての抽象的な形へと向かう傾向の内にある。こうした偏見は、教育目的を自認するマクラウドのコミックの文脈の中では意味を持つ。マクラウドは、マンガを理解するすべを読者に教えようと苦心する中で［彼の著作の原題Understanding Comics「マンガを理解する」を想定した言い方］、勢い余ってマンガ表現を、マンガが何かを意味する能力に還元するきらいがある。そして彼にとっての意味とは、物質的な方向づけよりはむしろ、意味作用に関わるものなのだ[6]。

同様のことは、手塚治虫がマンガ表現をどう単純化し簡略化したかを大塚英志が説明する際にも起こっている。この単純化あるいは簡略化は、言葉を使わずに言葉のような意味を表現する「記号絵」もしくは「シンボルイメージ」を導入することで行われた（大塚 1994: 10-11）。例えば、キャラクターの頭上にあるくねくねした線は困惑を表す。さらに、感情を表す効果線（キャラクターの顔の周りにあって、感情の情緒的な質を表現したり高めたりする線。驚きや怒りを示す放射状の線を伴う場合もある）、セリフを示す吹き出し（話された言葉を囲む線で、波状になっていることもあれば、折れ線になっていることもあり、これらの線がセリフの情緒的な効果を表したり高めたりする）（布施 2004: 8-16; 84-93）その他、マンガの図像学（イコノグラフィー）という項目の下に入る数々の要素が頭に浮かぶかもしれない。

記号的な抽象化、記号絵、図像学などとさまざまに称されるものを、マンガやコミックが実際に駆使している一方で、私が指摘したいのは、分析がこうした形式的なレベルに終始する時、二つの従属作用が生じるということである。

＊ McCloud 1994: 51。本文中での引用に際しては、本論文の趣旨や用語法を考慮し、邦訳に適宜変更を加えてある。

6　英語で「meaning」（意味）と訳せるsensを、意味作用（signification）よりもむしろ、方向（direction）や方向づけ（orientation）を指すものとして用いるのは、ここで引用したフランスの思想家達の一般的な特徴である。ここで私はこの用語法に従っている。

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』
ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

線の力動は形に従属させられ、物質的な方向づけは言語に従属させられる。これらの二つの作用は、私が前に第二と第三の総合と読んだものに対応する。こうしたアプローチにおいては、単純に言うと、われわれはマンガを形という観点から読み、それから形を内容としての意味という観点から読んでいることになる。こうして、線が形を生み出すという事実上の状況が、意味を透明に表すものとして形を考えるような権利上の議論に変えられてしまう。マクラウドの『マンガ学』によれば、こうした比重の置き方は教育的なマンガという文脈では意味を持つ。この手のマンガでは、マンガ家が読者に直接にメッセージを伝えたり内容を表したりすることに心血を注ぐからだ。にもかかわらず、ここではロゴス中心主義に対するデリダの批判が完全に的を射ていることが明らかになる。マクラウドは、直接かつ透明に内容（意味作用）を伝達するものとしての話し言葉をモデルにした「言語」へと、マンガをとらえなおす傾向があるのだ。このことは、作者が読者に直接に語りかけ、読者はどちらかといえば受動的にその内容を受け取るだけという、透明なコミュニケーションのきわめて単純なモデルに基づいている。マンガの図像学についての説明は同じ方向に向かっているし、記号もしくはシンボルとなる絵を表意文字と結びつける時、大塚が向かっているのもこの方向である。

ロゴス中心主義に対するデリダの脱構築的批判が、構造主義への異議申し立てとして評価されていたことを思い起こせば、マンガの形式分析が、形を構造と、構造を意味作用の担い手と見なすような構造分析の方に傾いたものであることが分かってくる。構造は、形をめぐる事実上の状況に基づいた権利上の措定物となる。図像学の議論で、記号もしくはシンボルとなる絵は、マンガに描かれた形が意味作用の構造に従属しているのだと人に納得させるような仕方で扱われる。構造へのこの指向は、コマの間の関係の分析においてもはっきりと現れている。

もう少しマクラウドにつきあって、［コマとコマの間の］「つながり」と「時間を表すコマ（タイム・フレーム）」についての彼の議論を見てみよう。ウィル・アイスナー、夏目房之助、ティエリ・グルンステンといった他の論者達が既にマクラウドと同様の問いを取り上げている。しかし、彼の説明には、広い視野と、一般的な構造のパラダイムを提示しようという志を兼ね備えているという長所がある。

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

つながりについて説明する中で、彼はコマの間の関係に関して次の六つのカテゴリーを提示する。《瞬間→瞬間》型、《動作〔行動〕→動作》型、《主体→主体》型、《場面→場面》型、《局面→局面》型、そして、《関係なし》型（McCloud 1994: 74）。このアプローチによって、多様なマンガの中の多様な種類のつながりの相対的な比率の測定に基づいて、マンガをきわめて具体的に分析する道が開かれる。言い換えれば、マンガにおけるつながりは測定の対象になりうるものとして現れ、測定はコマに基づいて可能となる。それはつまり、通常は直線的あるいは幾何学的な仕方で行われる、白紙のページの構造分割に基づいて、ということである。こうしたアプローチは線を（コマの）形に従属させ、それからコマの持つ通常幾何学的な様相が、形を構造に従属させるのを可能にする。記号が形を意味作用に従属させるその一方で、コマは時間を空間に従属させる。空間的なアレンジメントが時間の感覚（セン）／意味（ス）を秩序立ててまとめ上げるのだ。そして、マクラウドがつながりを測定の対象にしてみるよう提案するのは、こうした従属作用に基づいてである。

もちろん、時間と空間についての問いがもっと複雑なものであるのをマクラウドは承知している。続く章で「時間を表すコマ」［邦訳では「空間と時間の認知科学」］について論じつつ、彼は時間を空間に従属させる作用から話を始めるが、それはひとえにこの作用に異議を申し立てるためである。「マンガのコマのひとつずつが時間におけるある瞬間を示している」。「瞬間と瞬間の間、コマの間で何が起きているかを読者が心で補完する。だから、何かが動いて時間が流れるような気がする」（McCloud 1994: 94）。こうした観念を俎上に載せて話を始め、彼はこう付け加える。「ま、そんなに単純じゃない。マンガの時間はもっとずーっとややこしいものなんだ」。言い換えれば、マクラウドはここで、マンガにおける測定不可能なものの作用に光を当てているのである。実際、彼の著作の副題は「見えないアート（the invisible art）」であり、彼の関心を引くのはまさに、見えるものの内にある見えないものの作用である――見えないものの「アート」として、マンガは線や形や構造の測定には還元不可能なのだ。むしろマンガにおいて問題なのは、ギャップや間隔や空間化、地を絶えず表面化する作用、白紙のページといったものの方である。私はマクラウドに全面的に賛同する。にもかかわらず私は（線の分析論の方へと）重心をず

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

らすよう提案するが、それは線を形に従属させる作用を、たとえどれほど意図せずにではあれ擁護するように私には見える向きを避けるためである。そして、線を形に従属させる作用は、形を構造に権利上従属させる作用に転じ、この作用の方はといえば、コマの分析において、時間を空間に従属させる作用という形をとって現れるのが一般的である。

マンガにおける空間―時間の関係は、時間の経過に沿って起こる出来事をいくつもの短い瞬間に分解し、そこからそれらを再構成して運動と時間を作り上げるなどというよりもずっと複雑なのだ。ひとたびこう言うと、マクラウドは線の分析に取りかかる。分析の対象となるのは動線である。このことは多くを語っている。当初はコマの外へと追いやられたもの（時間）が、運動という体裁をとって今やこのコマの中に現れ、この運動はいろいろな種類の動線や、動きを表すぼかしの効果を用いて表現される。しかし、動線をこのように説明した後、マクラウドは間髪入れずにこう言う。「マンガ家は時間の要素を考えなきゃいけないから、ページの構成も普通の絵とは全然違ってくる」。言葉を換えて言えば、それはあたかも、時間というものの持つ複雑さが、コマの外に押し出された後で初めて（コマによって構造化された後で初めて）マンガにまた持ち込まれるかのようである。その結果、マクラウドの言う時間のややこしさは、コマの内部もしくはコマとコマの間の空間に制限されたままである。時間は構造に、もっと言えばさまざまな幾何学的構造の構成に制限されたままである。マクラウドが、自然の完璧さに注目するよう促して、時間を表すコマについての章を締めくくっているのも無理はない。実際、彼は線を形に、形を構造に従属させているのだから、白紙のページという地は、秩序（コス）ある（モス）宇宙という形でのみ再びその姿を現わすことができるのだ。正しく秩序づけられ、規則に制約された、だが美しい自然という形でのみ。こうした自然観は、カオスや複雑さや出現を概念化する現代的な動向やフラクタル幾何学よりも、プラトン主義的な自然の概念（永遠の形相）に負うところが大きい。だからこそ、『マンガ学』に出てくるマンガが、子供っぽいと同時にどこか古めかしく、いかにもカートゥーンという感じがすると同時に永遠を感じさせるのがよく分かる。そこで展開される分析は、カートゥーン的なものを抽象化する際に、永遠の形相や普遍的な法則、構造上の構成、不変のイデア、宇宙論的な完璧さを志向する傾向

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

がある――記号（アイコン）やコマとは、そうして作り出されたものだというわけだ。

マクラウドにならい、主として二つの形式（キャラクターとコマ）について考察してきた。私がこれまでに示したのは、以下の二つのことである。(a)キャラクターが記号的な抽象化（と意味作用）へと向かっているという事態を、マクラウドがどうとらえているのか。(b) コマについての彼の議論が、時間を空間に従属させる作用を超えて進もうとしつつも、この作用の内に閉じ込められたままであるのはどのようにしてなのか。彼の分析が線を形に、それから形を構造に絶えず従属させるからこそそうなるのだが。私が強調したいポイントは、マクラウドが概念という点で古臭いとか、科学に関して時代遅れだとか、そういうことではない。実際、問いを別の方向に向けることは十分可能である。マクラウドの説明が、意図せずして形と構造の宇宙論に絡めとられているせいで、舌足らずに終わっているのかどうかを問うのではなく、媒体としてのマンガがこの方向に向かってはいないのかどうかを問うことは十分にできる。これはマンガにおける純然たる傾向なのか。マンガには線を形と構造に従属させる傾向があるのか。それとも、こうした傾向はマンガ分析の所産なのか。例えば、記号やコマを読む別のやり方はないのだろうか。

われわれは実際に、マンガの内に形と構造へと向かう傾向を見出すことができる。これが、私がマンガに対して抱いている感覚である。そして形式分析にはこうした形と構造に光を当てる傾向がある。しかし、たとえマンガが形と構造を用いるとはいえ、だからといって、それらを媒体としてのマンガの法則や真理にし、それらが内容や意味作用のための透明な伝導体だということを確立すべきという理由は何もない。今まで見てきたように、これは、何にもましてマンガの真面目さを強調したり、マンガが社会的・歴史的な問題を扱う能力を強調したりしたくてたまらない手合いの批評家達の間にある純然たる傾向である。前に見たように、「はだしのゲン」の推薦文は、作品の単純明快さと直接性がどのようにして、そのメッセージを伝えるために、かわいさや軽はずみな暴力への指向を克服あるいは超越するのかを強調する。だが、もし作品に出てくる子供達の「かわいい」顔や、ドタバタの暴力やアクション・シーン、そこに溢れた怒りがなければ、「はだしのゲン」は一体どんなものになるのだろうか。

実際には、マンガにはこうした傾向を相殺する逆向きの傾向があり、それに

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

は線の分析論を通じてアプローチすることができる。マンガにおける線の力動に注目すると、以下に述べる二つのことが可能になるだろう。第一に、空間と時間の間の区別から話を始めるのではなく、生まれつつある空間―時間の力動を各々に備えた2種類の異なる線から話を始めることができるようになる。第二に、「より低い」レベルの出来事（ペン入れ、ベタ、トーン貼り）を「より高い」秩序の関心（内容、構造、意味作用）に従属させるのと同じ仕方で、ある一つの総合を別の総合の上に打ち立てるのではなく、例えば線と形、形と構造の間の作用を未決定のままにしておくことができるようになる。次節では、構造的な線と、可塑的もしくはカートゥーン的な線という2種類の線の対比に立脚して論を進める。可塑的な線をカートゥーンやマンガそのものと結びつけている点に暗に示されているように、私は可塑的な線と結びついたさまざまな力を、マンガに必要不可欠なものと考えている。形や構造と同じくらい重要か、またはおそらくそれ以上に重要なものとして。さらに、カートゥーン的な線の可塑性には、異なるレベルの総合の間の作用、われわれがいくつものレベルにもまたがってその力動を見たり感じたりできるような作用を、未決定のままにしておく傾向がある。可塑的な線が横断的あるいは離接的な総合を導くその一方で、構造的な線は線を形に、形を構造に（記号を意味作用に、時間を空間に）従属させる作用を促す。

3　構造的な線

ジャン＝リュック・ナンシーは、イメージについて説明しながらこう論評している。「イメージは同時に二つの仕方で分離される。それは地から隔てられ、かつ地の内に刻まれる。それは引き離され、かつ切り取られて切り抜かれるのである」（Nancy 2005: 7）。二重の分離というこの概念は、線がどのようにしてイメージになるのかを考える上で重要である。線がイメージになるためには、それが地から隔てられて引き離されると同時に、ある種の縁によって切り取られて枠にはめられるのでなければならない。

ナンシーの説明で面白いのは、それが、線を描いたり色を塗ったりする作業を形に従属させるのをどう回避しているかという点である。むしろナンシーは、一つであれ複数であれ筆跡が一つのイメージになる時、それを媒介するのは形ではなく、切り取ったり枠にはめたりする作用の方だと提唱する。こうしてナンシーは、前に私が第一と第二の総合と呼んだものの関係を未決定のままにしておく。彼の説明は両者の総合を結合するが、それは、第二の総合の論理を第一の総合の論理に近づけることで、筆使いや身振りの力に対して、そうして芸術における感覚に対して忠実であり続けるためである。実際、形や構造や表象の優位性を想定するような分析を彼は迂回しようとする。彼は、芸術に関わる「どのように」という問いを、「何が」という問いに従属させるのではなく、前者の問いに目を向け続けるのだ。

マンガの例では、線は、（縁で区切られて枠にはめられた）ページの上にある（地から隔てられた）しるしとして読まれるや否や、イメージになろうとする。しかしマンガという文脈では、おそらくはイメージよりも形象（フィギュア）＝図という語の方が、概念を指し示すための見出し語としてはよい。なるほどイメージについてのナンシーの説明は、視覚に中心を置いたものではなく、触覚や触感や接触感に合うようになされている。とはいえイメージという語は、マンガの文脈では視覚中心的な受け取られ方をされてしまうかもしれない。さらにイメージという語は、われわれがここで行おうとするマンガ分析からテクストが抜け落ちているという印象を与えるかもしれない。形象＝図という語は、それがテクストとイメージの双方の根底にある、何かを形成し生み出す力を指し示すという理由でもより適切である。ここから、ナンシーの説明を言い直して、線は、ページの上のしるしとして感じられるや否や形象＝図になろうとする、とでも言おう。換言すれば、筆跡は、形象＝図を形成し生み出す力を持つために、形（フォーム）を必要としない。線は生まれつつある形象＝図なのだ。それは効果を及ぼすために形に従属しなくてもよい。分離に孕まれた二つの力――地から隔てる作用と、縁を切り取る作用――は、筆跡や線を形象＝図に変える。

以上のことに基づけば、2種類の線について語ることができる。前節では、線を形に、形を構造に従属させる作用について論じた。この従属作用について、構造的な線という観点から考えることもできる。その最も根本的な部分で、構造的な線とは、はっきりした形として把握されていないページの縁を、非常に形式的になぞることで、その縁をきわめて規則正しい形に変える線のことである。マンガにおいてこれを一目瞭然に示す例がコマである。コマを囲む直線は、

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』
ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

ページの形をなぞると同時に、縁の持つ力を形式上の統一へと制御することで、ページの縁にはっきりとした形を与える。縁であったものは規則になる。実際、通常これらの線は定規を用いて引かれ、そこからすぐに法則や構造への関係が生じてくる。しかし構造的な線が法則や構造に転じるためには、形を経由しなければならない。それは形に服従しなければならないのだ。例えば、構造的な線は、一点透視図法の要請や、地平線上の消失点の形式に従わせられるかもしれない。この形式が、スカラー量として算出される比率を可能にするのである。それからこの形式（一点透視図法）は、デカルト主義の法則や構造に従わせられるかもしれない。そしてこの法則や構造の内では、透視図法の規則が、世界を表象する最も客観的で科学的なやり方を装い始める。

しかし構造的な線の論理は、その本性からしてデカルト主義に向かうよう定められているわけではない。構造的な線の一般論理とは、2 点間に引かれる線の論理である。この論理はユークリッド的であり、幾何学的な効率と妥当性を求める性向を持つ。線は 2 点間にあるものというだけではなく、それらの間の最短距離と見なされ、その場合には、非常に効率のよいものとして現れ始める。それでもなお、定規で引かれたこのユークリッド的な線を構造のための地へと変えるためには、コマの直線的な形状が、マンガの形式上の統一へと作り変えられるか、そのような統一と見なされなければならない。形はこうして構造へと至る道を準備する。

マンガにおけるコマの使用ということに関して言えば、マンガ家がコマの直線的な形状を、他の線の作用を閉じ込めたり制限したりするものと考え始めると、構造的な線は形に従属したも同然になる。書き手はキャラクターを描くのに、それがどうコマにはまるかを考慮に入れてから描き始めるかもしれない。コマの形状の中でキャラクターを構成し、キャラクターを描く線が絶対にコマの枠を超え出ないように気をつけながら。また、キャラクターを構成する線がその形象を生み出す力に着目するのではなく、形に着目してキャラクターを考え始めるかもしれない。にもかかわらず、コマがマンガという媒体を徹底的に支配することはない。それが本当の意味で形と構造の論理にすべてを従属させることはできないのだ。例えば、コマ割りを書き込み、それからコマの中にキャラクターや行動や場面や感情を描いてマンガを構成し始めるかもしれないとしても、アーティストはそれとは別に全体的なレイアウトについての感覚を持っていて、この感覚はコマを区切る特定の枠を描く作業に先行している。レイアウトについてのこの別の感覚が持つ力動は、おそらく完全に直線的で形式的ではなく、漠然と関係的である。

言うまでもなく、マンガ論には、コマに基づいたり（マクラウド、グルンステンの説）、コマ割りに基づいたり（夏目の説）して、形式分析を指向する潮流がある。マンガの形式分析は多くの理由で、概してコマの構造を扱うにとどまっている。

第一に、マンガを今あるものにするのに、コマが決定的な役割を果たしてきたのは疑う余地がない。絵巻物や物語絵や壁画といったより古い表現形態が行動や出来事のシークエンスを表している以上、これらにマンガを結びつけることはいつでも可能であるが、コマがページの縁にはっきりした形を与えるやり方には独自性がある。

第二に、コマを一定の順序に配列してシークエンスを生み出す作業は、マンガにおける時間関係の分節化のための格好の場である。19 世紀末期から 20 世紀初期にかけて起こった、1 コママンガから、4 コママンガやコミック・ストリップ（アメリカのそれや、BD（バンド・デシネ）の「バンド」）への歴史的な転換に着目して、それを中心に物事を考えるならば、コマに注目することで、タイミングやリズム、運動や行動、そしてまたフラッシュバックや繰り返しや再現や回想といった、さまざまな時間現象の考察が可能となるのは明らかである。これに続いて、コミック・ストリップや 4 コママンガが、ストーリーマンガや劇画、マンガの単行本やグラフィック・ノベルといった、もっと長い物語形式になっていった歴史的な転換についても、同じことが言える。

第三に、マンガにおけるコマの使用には、自己意識をその特徴とする近代性が存する。マンガの新聞連載のせいで、キャラクターやテーマが、そしていくつかの事例では、序破急や起承転結といった基本的な物語形式が、延長されて反復されるという事態が可能となったが、新聞連載に関わったために、マンガはコマというレベルで他の大量生産メディア形態との対話の口火を切ることになった。マンガと映画やアニメーションとの対話は特に顕著だが、それはシークエンスを作り出すコマ配置の構造が、「古典映画のスタイル」に出てくる動

ISBN978-4-905187-00-4 http://imrc.jp/ © 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』
ISBN978-4-905187-00-4 http://imrc.jp/ © 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

くイメージの力動との交差を実現するからである。デヴィッド・ボードウェル（David Bordwell）とクリスティン・トンプソン（Kristin Thompson）は、古典映画のスタイルをその形式という面から見て次のように特徴づけたことでしばしば引用される。すなわち、このスタイルは、連続性（コンティニュイティ）の感覚を生み出すために結集されるいろいろな映画技術の使用を通じて、因果性に従い目的に向かって方向づけられた仕方で、時間を空間に従属させる作用を伴うものだと（Hansen 2000）。ジル・ドゥルーズ（Gilles Deleuze）はこれとよく似た効果に言及しているが、それを違うやり方で分析している。ドゥルーズは戦前の映画の内に、いろいろな異なるタイプの動くイメージを組織化するために、ある一つのタイプの動くイメージ(行動イメージ)を用いる傾向があるのを見て取っている。その結果として生じるのが、彼が運動イメージと呼ぶものへと向かう傾向である（Deleuze 1986）。

ともかくマンガは、映画撮影用のカメラや映写機を回すという、通常言われる意味でイメージを動かしているのではないが、マンガにおけるコマの使用は、映画やアニメーションに似た運動の分解や再構成を演出するものと見なすことができる。マクラウドがやっているように、このシナリオを複雑なものにしようとしても、これはマンガに現実に存在する傾向なのだ。実際、日本のストーリーマンガの例で言えば、映画の定型表現をマンガに導入し、模倣可能な確固たるマンガ表現の形式を確立したことを、批評家達はこぞって手塚治虫の功績に帰してきた。お望みなら、この表現形式を古典的なスタイルと呼んでもいい。批評家達は口を揃えて、1947年の手塚のストーリーマンガ『新宝島』に言及するが、その際に彼らが注意を促すのは、例えば、自動車が道を下っていく運動が一連のイメージに分解され、それらのイメージがページ上のいくつものコマにまたがって、運動を映画のようなやり方で再構成する場面である。マンガと、映画やアニメーションとの相互作用の歴史は、お決まりのやり方で広く認められているように、戦後の手塚のマンガが果たした要としての役割に中心を置いた説明よりも、もっと深く複雑である。しかしそれにもかかわらず、指摘しておくべき重要な点がある。それはつまり、マンガにおけるコマの構造が、動くイメージを扱うメディアとマンガが交差する場を与えるだけではなく、時間の空間化という形をとる近代性の力動と対決しもするということである[7]。

「マンガのコマのひとつずつが時間におけるある瞬間を示している」。「瞬間と瞬間の間、コマの間で何が起きているかを読者が心で補完する。だから、何かが動いて時間が流れるような気がする」（McCloud 1994: 94）。こうした観念にどうマクラウドが正当にも異議を申し立てているのかは前に述べた。だが、たとえ彼が運動の映画的な再構成というモデルに異議を申し立てるとしても、彼はこのモデルに含意された時間の空間化を克服することはできない。それはまさに、彼がコマの形式主義（フォーマリズム）にとらわれているからである。だからこそ彼は、コマの中でとらえられた運動に注目するのだ。

要するに、マンガにおけるコマの形式分析は、純粋に洞察に富んでいて、時間性や空間化について、また動くイメージを扱うメディアとマンガとの交差についての、一連の重要な問いを切り開く。そして、これらの問いが今度は近代性についての決定的な問いを提起しうる。だが形式分析には、線を形に従属させる中で、形を構造に従属させもするという傾向がある。こうして、マンガの構造分析を複雑なものにしようとするなら、形式分析や構造分析を根拠づける当の線へと立ち戻る必要に迫られる。しかし今やわれわれは、構造的な線が本来、形に対する一種の抵抗をも内に備えているという点に留意すべきである。こうした線は、構造の安定性と形式の規則を含意するその一方で、ある程度のもろさやはかなさも持っている。こうした線は、圧力をかけられると、曲がるのではなく壊れてしまう。骨のように折れてしまうのだ。筆致という観点から見て、構造的な線を骨のようなものと言い表してもいいかもしれない。その限りで、複数の構造的な線からなる形には、砕け散って形の断片と化してしまう傾向がある。例えばコマには、一群の角ばった形状へと分割されたり、傾いたりかしいだりする傾向があり、時には破裂することもあるが、曲がったりたわんだりねじれたりすることはほとんどない。実際、コマの構造的な線がいくつも曲がったりたわんだりねじれたりし始めるや否や、それらはいっせいに別の種類の線になり始める――それが可塑的な線やカートゥーン的な線であり、これらの線は、形や幾何学や構造に対する全く別の関係の集合を含意している。

7　ハリー・ハルトゥーニアンは「Harootunian, 2003: 39-52」で、近代性と時間の空間化とを扱っている。

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』
ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

4　可塑的な線

可塑的な線を重視するという発想を私に与えたのは、セルゲイ・エイゼンシュテイン（Sergei Eisenstein）がウォルト・ディズニーについて記した未完の著書である（Eisenstein 1988）。エイゼンシュテインはアニメーションについて書いていたのだが、彼の説明は、子供向けの本のイラストから始まり、絶えず線の表現へと立ち戻っていく。彼はこうして、線をカートゥーン理解の中心に据える。さらにその上、彼はマンガとアニメーション（これらは今日では別々のものとして分けられる傾向があるのだが）の間にはっきした区分を設けない。実際、マンガとアニメーションの両者に対してカートゥーンという語が用いられることから思い起こされるのは、1920年代中期から1940年代中期を通じて、マンガとアニメーション、特に若い視聴者や一般視聴者向けのそれが、時期を同じくして現れたということである。まるでこれら二つのものが、2方面のメディア（出版と映画）を持つ一つの独自の芸術であるかのように。例えば、「マンガ」という語は、大まかには英語の「カートゥーン」と同義だが、印刷されたマンガを指すものとしても、アニメーションを指すものとしても、何の問題もなく用いることができるだろう。後者の場合に「漫画映画」（アニメーション）のように、「映画」という言葉が付け加えられることも時々あったが、それがなくても別段構わない。だとすれば、ディズニーのアニメーションについての議論で、エイゼンシュテインが線の力動にこだわるのも無理はない。

エイゼンシュテインは、形姿の弾力性や、輪郭の可動性、形の流動性や多様性といったものに注意を促し、しばしばそれらを原形質のような原始的な生命力や、始源的な豊饒や恍惚と結びつける。この傾向に対する彼のアプローチはおそらく、彼が「形流動性」（Eisenstein 1988: 21）という語を用いていることの内に最もよく集約されている。エイゼンシュテインは時折思い出したように、この形流動性を、「心の通わない幾何学化」（Eisenstein 1988: 35）や「標準化の形式的な論理」（Eisenstein 1988: 42）と対比させる。

言い換えれば、形式的な標準化と言い表されるような歴史的瞬間における形流動性の出現の内に、彼はある種の緊張を、つまり潜在的に弁証法的矛盾となりうるかもしれないものを見ているのである。一方でのデカルト形而上学とフランス宮廷の形式的儀礼と、それらに対比される他方でのラ・フォンテーヌの寓話（Eisenstein 1988: 35）。また、一方での「フォードのコンベアベルト」とアメリカにおける仕事の抑圧的な規則正しさと、それらに対比される他方でのディズニーのカートゥーン（Eisenstein 1988: 3）。ここに本論文の冒頭で私が図式的に提示した対比を付け加えてもいいかもしれない。それはすなわち、中沢の少年マンガと、トラウマを根拠づける語りや歴史の制度化との間の対比である。もちろん、「はだしのゲン」は、トラウマをめぐる近代主義的な美学や、歴史の制度化の外にあるわけでもなければ、厳密な意味でそれらと対立しているわけでもない。つまるところ、日本の小学校の図書館で受け入れられた初のマンガとして、また英訳された初のマンガとして、「はだしのゲン」は既に、公認された正典としての重みを持っている。それでもなお、ディズニーについてのエイゼンシュテインの説明が示唆しているように、この地点でまさに、少年マンガの少年マンガ性が重要になってくる。そして、エイゼンシュテインの与えてくれる手がかりに従うなら、少年マンガの質は、カートゥーン化する作業から派生する形流動性にある。

エイゼンシュテインは、形流動性についての説明を、彼が線使い（Eisenstein 1988: 43）と呼ぶものの方へとうまく持っていく。これは、一筆書きの線で連続的な輪郭を描き、どことなくアメーバに似た形を作り出すやり方である（Eisenstein 1988: 83-84）。カートゥーン的な線を引くのは、構造的な線の場合のように2点間に線を引くのとは全く異なる。実際、カートゥーン的な線と構造的な線の間の対比を鮮明にするために、ドゥルーズ＝ガタリによる「2点間の距離」と「2線間の点」（Deleuze and Guattari 1987: 480）の区別を持ち出すこともできる。アメーバのような連続的な輪郭は、一種の2線間の点の例である。この輪郭は、運動の中心がその中にあるという感覚を創り出し、生気に溢れた中心を支える。それはあたかも、線がその両側で（あるいは、アメーバならばその全面で）持つ可変性と弾力性への起動力を根拠づけると同時にそれを与えるような点が、輪郭の内部にあるかのようである。カートゥーン的な線は、生気に溢れた中心を持つせいで、ユークリッド幾何学で言う効率や妥当性の方へは向かわない。

カートゥーン的な線に注目するという私の発想は、形流動性についてのエイ

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』
ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

ゼンシュテインの説明から得られたものだが、形流動性よりも可塑性の方を好む私の嗜好に示されるように、私は彼の洞察をいささか別の方向に向けて展開したいと思う。

エイゼンシュテインは、カートゥーンの基本的な身振り――線使い――がどのようにして、現実に形をなくすことなく、それを絶えず変えたり歪めたりするのを可能にするのかということに光を当てている。それを彼はある箇所で「多形の能力」(Eisenstein 1988: 41) と言い表している。彼の説明には、形とそれが歪む動きだけではなく、ある形が別の形に変わる動きに重きを置く傾向がある。部分的には、彼が発達の初期段階としてのアニミズムに重きを置いているせいで、彼の説明は、カートゥーンが始源的な弾力性や流動性や柔軟性へとわれわれを連れ戻すのだと言っているような印象を与える。ここから、カートゥーン的な線とは失われた本来のあり方の回帰だと結論してもいいかもしれない。さらに、彼の考えるカートゥーン的な線は大体において受動的に見え、強い衝撃を与えるものなら何にでも反応し、それに合わせて形を変化させる。だが、カートゥーン的な線によって描出可能となる運動や活動への潜在力も考慮に入れる必要がある。私は可塑性の持つ爆発的な質に注意を促したい[8]。可塑的なものと爆発的なものの結びつきが示唆するように、可塑性はわれわれの目を、弾力性や柔軟性（受動的な反応）へと向けさせるだけではなく、跳ね返る能力や新しい形をとる能力（能動的な変容）へと向けさせもする。可塑的な線とはまさに、しなっては跳ね返り、曲がっては元に戻るような線のことである。それは、この線が複数の線の間の（もしくはその内側の）点を生み出すからであり、この点は生気に溢れた中心として、これらの線の外側にある点と関係し合うようになる。アメーバのような形状を例にとって言えば、くねくねした輪郭の外側に一つ、内側に一つ点があり、これらの点がいわばシンクロして直接に結びつけられるのだ。この限りで、「形」は、それに「生命」を与えるような、生気に溢れた内的な中心（非決定性の中心）を持つが、この内部の中心あるいは点は外部とシンクロし、このことが受容的な弾力性を助長する。エイゼンシュテインは、カートゥーン的な線の持つ形流動性のこうした様相について

8　ここで私は、カトリーヌ・マラブーによる柔軟性と可塑性の間の区別に依拠している（Malabou 2008）。

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

長くは語っていない（とどのつまり、彼の本は未完なのだ）が、話のついでに純粋な情動（「およそいかなる目的からも解放された情動」(Eisenstein 1988: 10)）とカートゥーン・キャラクターの魂（Eisenstein 1988: 41）に言及しながら、同様のことを付記している。

可塑的な線は2線間の点として、それが行う二重の分離の運動（地から隔てて切り取る作用）において、諸力の構成という点で構造的な線が示すのとは全く異なる傾向を示す。地から隔てる作用を最初に検討しよう。構造的な線は図と地の間に震動を持つゆらぎを生み出すが、このゆらぎは即座に打ち消される傾向がある。何本もの構造的な線がより集まって堅固な幾何学的図形となることで、それら自身の力を高めてはかなさを覆い隠そうとするからである。そのいい例がコマである。動線は一種の限界的な事例であり、そこでは構造的な線が運動に結びつくことで、自ら自身を形から解放するものとして現れる。しかし、運動はしばしばコマと（あるいは、より広い意味では、単位時間当たりの距離と）結びついたままなので、動線がその震動力を取り戻すのは、行動が爆発してコマの構造を切断しページ全体にまで広がるような場合にのみである。これは少年マンガによくある戦闘シーンに見られる。行動の放つ熱気が立ちのぼる中で宙を舞う拳や足を描くのに、インクを飛びちらせてはねかける手法が用いられ、2点（主人公と敵）間の最短距離は、測定可能な距離の問題ではなく、予期と先取りの問題となる[9]。

対照的に、可塑的な線が白紙のページという地から分離する時、それはある程度の自律性を保持する。この線がすぐに他の線と合流する必要はない。この線の力は図＝形象を生み出す力であり、単独の可塑的な線は、ほとんど自足的な形象に等しいのだから。さらに、この線が暗い色の太い輪郭として姿を現わす場合でさえ、複数の線の間の点（生気に溢れた中心）を持つせいで、この線は内部の点と外部の点の間の関係もしくは対話を含意しており、そのために地（白紙のページ）がそれと気づかれるものになる。こうして可塑的な線は、図と地の間の震動的なゆらぎの方により近いものであり続ける傾向がある[10]。可

9　白土三平の「カムイ伝」がその絶好の例である。

10　これは、ある種の視覚的な錯覚の例をいくつか挙げると分かりやすい。例えば、向き合った人の横顔にも見えればろうそく立てにも見える、よく知られたイメージや、アヒルとウサギという昔からある例、サン＝テグジュペリの「星の王子さま」に出てくる、ウワバミの中にゾウが飲み込まれているのと同じ形をした帽子といったも

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

塑的な線の限界的な事例は、色や陰影やスクリーントーンの適用である。これらのものの適用は、形や構造を必要とせず、ある程度の自律性を保持するという点で、同じく可塑的である。しかしこうした適用は、線の内部になされるだけにとどまる傾向があるせいで、ある程度まで自律性を失って可塑的な線を支えるようになる。それと同時に、可塑的な線は、内部の点と外部の点の間で働く引力をいくらか失い、外部の影響をそれほど受けない内部を備えた輪郭となる。このように、可塑的な線は構造的な線や構造にはならないが、もう少しで何か形になりそうであり、その限りで、コマの形に合わせてより変化しやすいものになる。同様の理由で、ベタ塗りもまたある程度までは限界的な事例である。ベタ塗りをして鉛筆の下書きを消す作業もまた可塑的な線を変え、それを形象＝図を生み出す力という点でより自律性の小さいもの、より形の論理に従属したものにする。この理由で、線の可塑性を伸ばし再発明するためには、差異化の力や技巧が一目で分かるような、本当にうまいベタ塗りというものが必要である。同様に、インクやトーンやその他の種類の陰影の適用は、マンガの内にある形象を生み出す力を高めたり妨げたりすることで、マンガの可塑性を生み出しもすれば壊しもする[11]。

切り取る作用について言えば、われわれがこれまで見てきたのは、コマという形で、構造的な線がページを反復してそれに規則を与えるのはどのようにしてかということだった。実際この線は、ページを表象＝再提示（レプレゼント）して枠に変え、そうして構造を指向している（複数のコマを用いた運動の再構成において、コマにおける提示（プレゼンテーション）に先んじて、提示（プレゼント）される運動のリアリティがそこにあったと見なされうる限りで、この再構成は今や表象＝再提示と意味作用の方に傾いている）。対照的に、可塑的な線はページの縁と、形のはっきりしない不確かな関係を持っている。形象＝図として現れるために、可塑的な線はページの縁から力を得るが、形式という点でこの縁を再現したり表象＝再現前したりするのではない。こうして、ページの縁がどんどんぼやけていくように感じられてくる。まるでページの限界が不完全で漠然としたものででもあるかのように。

のである。

11　スクリーントーン、ベタ、白黒のコントラストを力そのものとして用いるという点に関して典型的なのが、「デスノート」である。

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

ある特定の仕方で、マンガは、読者の目をページに向けるために、可塑的な線が形象＝図を生み出す力を必要とする。ページをめくりたいという衝動は部分的には、はらはらする感覚から、つまり次に何が起こるか知りたいという欲求から来る。しかし、そうした感覚や欲求が生じるのは、マンガの可塑的な傾向によって、構造的な傾向が表象の収まる絶対的で最終的な枠へとページを転じようとする動きが妨げられるからである。言い換えれば、語りは根拠＝地を持ち、マンガの持つ可塑的な傾向と構造的な傾向の間の決着をつけることでのみ、自らを物語としてページから切り離すのである。ページの縁を脱構造化してその形を歪める可塑的な線の傾向は、ある系統の少女マンガにおいて目をみはるような仕方で現れる。それらのマンガではコマの構造が、舞い散る花やひらひらしたレースや流れる星へと溶解したり、コマが雲の群れや海の泡の上を漂うようなものとして姿を現したりする。その一方でキャラクターは、ワンパターンの優雅な衣装を身にまとって、流れと形の間の閾を揺れ動くように見える[12]。

しかし、これはどう転んでも純粋な可塑性などではない。線に立脚して私が確認したこれらの二つの傾向は限界的な事例であって、純粋な形では決して現れない。私は一般的な例で、少女マンガにおけるコマ構造の溶解を可塑性と結びつけてはいるが、少女マンガに特徴的なこの手のページレイアウトが、形式的あるいは構造的な傾向を、まさに可塑性に対する物質的な限界として引き出すのだということを付け加えておかなければならない。簡単に言えば、そうした画面構成の諸戦略と、この構成における諸要素は、形象＝図を生み出す可塑的な線の力を純粋に解放したり、純粋な流れを生み出したりするよりもむしろ、しばしば過度に形式主義的なものになる。ページの縁はその形を歪められ、はっきりした形のない流動的なものにされるが、それからこの縁は、いくつもの流れの構成というレベルに形と構造があるという感覚によって制限される。形の上での流れを生み出すために、ページは液体のようなものと化すが、消滅するわけではない。逆に、行動を描くのに合うよう作られた少年マンガは、コマの形式的な構造化に依拠していることがままあり、そうして目的に向かって方向

12　私が念頭に置いているのは、池田理代子と萩尾望都のことである。

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

	可塑的な線	構造的な線
レベル１	カートゥーン的な線（手書きの線）	定規で引かれた線
	二線間の点	二点間の線
	非ユークリッド的	ユークリッド的
レベル２	形象	形式
	表現形式	表現内容
	キャラクター	コマ
レベル３	微分	構造
	タイミング、リズム	ジャンル
	触発＝情動	行動、感情
	仮構機能	表象 *
	離接的総合	連接的総合 **

* ドゥルーズの仮構作用の概念に加えて、ジャック・ランシエールが芸術の美学的体制と表象的体制の間に立てた区別もまた、この規定に活かされている。
** これらの二つの総合に、鉛筆と頁のレベルで行われる「接続的総合」を付け加えれば、ドゥルーズ＝ガタリにおける総合と大筋で似たものになる。

づけられた行動にキャラクターを従属させることになる。とはいえ、こうした仕方での構造的な線への依存は度を超し、しばしば動線を介して可塑的な傾向を再び導き入れる。ペンや筆の力強い動きがそれを可能にし、そうしてページを処理する形式的な手法を圧倒し始める。この地点でまさに、時に厳密に区別される別々のスタイル――少女［マンガ］と少年［マンガ］――が、現実には重なり合い交差することが明らかになる[13]。動線と、感情を表す効果線とが重なり合うことがあるのがそのいい例である。

マンガは常にこれらの二つの傾向の混じり合ったものである。マンガという表現は、可塑的な線と構造的な線が相互に規定し合うところから始まる。それぞれの線には総合への固有の傾向があり、そこから新たなレベルでの相互規定が可能となる。ここでの議論をより明確にするために、それを２項からなる表の形で要約してみよう。ただし、私が可塑的な線と構造的な線の間に、構造上の分割や厳格な対立を見ているわけではなく、むしろ一連の相互作用を見ているのだということは、お断りしておきたい。

これらの対を対立的なカテゴリーの観点から見るのではなく、これらの傾向

13　こうしたページレイアウトで離接的総合を行う作品として、私が念頭に置いているのは、竹宮惠子の「地球（テラ）へ…」であり、少年の闘いというモチーフをその内部から刷新した作品の格好の例が、荒川弘の「鋼の錬金術師」である。

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

が両者ともに自己発動して相互に規定し合いながら物質的に絡み合い、離接的また連接的に相手と総合するさまざまな異なるレベルを考察しなければならない。こういう仕方で吹き出しを考察するならば、それが持つ単純な風船形がどのようにして構造的な線に可塑性を導き入れるのかが分かる。吹き出しの丸さは、定規で引かれたコマの線と、キャラクターを描くより可塑的な線の間に出会いを作り出すのである。吹き出しの形はまた、それが書き言葉の構造と関わっていることを示してもいる。例えば、［日本語で書かれた］マンガにおける吹き出しは、縦書きの文字列を何行も入れるために、長く狭くなる傾向がある。通常キャラクターの頭の方に向かって突き出した部分が、コマ内に描かれない発話者のセリフを表すために、内向きに突き出している（あるいは、この突出部が削られている）こともあるし、吹き出しが曲線や折れ線で描かれたり、繊細な筆使いで描かれたりすると、その線が情動や感情の質を帯びることもある。こうして表現内容は表現形式と結合し、情動は行動や感情と結合する。マンガには擬音語や擬態語がよく出てきて、複数のコマにまたがって書かれるが、時にはそれが複数のページにまで広がることもある。これらの擬音語や擬態語は、字体の構造上の方向づけがはっきりしたカタカナ（日本語の音節文字）の線を利用して書かれることが多いが、こうした擬音語や擬態語のよどみない流れの持つ反復力はまた、コマを区切る構造化された線に反抗し、定規で引かれた線を壊してリズムやトーンにしてしまう。それに加えて、私は前に動線に、またベタや陰影やスクリーントーンや色といったものの適用に短く言及した。動線において構造的な線は、線を形や構造に従属させる連接的総合への傾向に逆らって伸びる。逆に、ベタや色やトーンや陰影の可塑性は、可塑的な線を形式化するのに役立ちうる。とすれば、ページレイアウトに沿おうが逆らおうが、いずれにしてもこうした混合が読み取られる。それと同時に、行動と触発（アフェクト）＝情動が相互に規定し合うようになり、語りは仮構機能から自らを引き離す（それを背景へと押しやって）かと思えば、それを根拠づけ（神話的な質を際立たせて）、これら二つの操作を交互に繰り返す。両極化と総合のこれらの異なるレベルで生み出される複雑な混合は、「はだしのゲン」がどのようにこうした諸力を組織化し構成するのかを分析するための端緒を開く。というのはこの作品は、少年マンガにおける確固とした模倣可能な定型表現や定石と徹

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

底的に向き合うことでその本領を発揮するのだから。

5　暴力における構成

一見すると、「はだしのゲン」に関わるすべてが、申し合わせたように可塑的な線に逆らっているように見える。この作品の内に線の弾力性や柔軟性や繊細さを捜し求めるなら、特にそうである。実際には、川口隆行が論評しているように、「はだしのゲン」は「六〇年代後半から七〇年代にかけて少年誌で流行した太い、濃いラインを使用して」いる（川口 2008：111）。さらに、コマの構造はきわめて規則正しく、なるほど行動や知覚や感情を一定の順序に配列してシークエンスを生み出すやり方は注目に値するものの、そこにとりたてて非凡なところはない。行動は通常、全身像（全身が入ったコマ）を用いて表される。行動を描くのには、キャラクターの行動をある場所（通り、家、学校等）の中に位置づけるコマと、キャラクターの身体（一つであれ複数であれ）だけが出てくるコマが交互に用いられ、いずれにせよ身体は絵になるポーズをとっていることが多い。イメージを確立すると、どこで行動が起こるのかをはっきり特定することになる。コマの形はページの力に道を譲るが、それを可能にするのは、この形を能動的に粉砕したり感傷的に溶解させたりするのではなく、それを拡張する手法である。見開き 2 ページ全面を使った場面がいくつもあるのだ。

知覚の与える方向づけにはあいまいなところがない。キャラクターがある方向を見ているか、そちらに向かって聞き耳を立てている光景が出てくると、それに続いて、キャラクターが見ているものや聞いているものが提示される。感情はほとんどの場合記号的に表現され、顔の表情の一部分だけを描いたカットが、感情を表す効果線（驚き、怒り、困惑、喜び）と一緒に用いられる。行動と感情の間にどんなギャップがあっても、会話がそれをうまく縫い合わせる。顔の表情が一部分しか描かれていないために、異なる感情が混同されたり、さまざまな感情が平板にされて、決まりきった応答の列に還元されてしまったりするおそれがあると、会話があいまいさを払拭すると同時に、表現可能なものの幅を広げる。厚塗りされた暗い色のインクの線、また陰影とトーンを複数の線の内側へと細心の注意を払って適用する作業は、陰画的な空間の使用を避ける傾向とあいまって（形と形象はコマを埋め尽くす傾向があり、行動の連続的なシークエンスに基づいて、他のコマの方へと「傾く」か、あるいはそれらに向かって開くだけである）、線と形象を形と構造に従属させるような仕方での、いろいろな力の全体的な組織化がそこで行われているという感覚を与える。キャラクターはコマに従属させられる。そして、運動と感情は行動と反応［作用と反作用］の構造に従属させられるように見える。要するに、これを古典的スタイルと呼んでいいかもしれない。

この古典的スタイルは、手塚の子供向けストーリーマンガと、思春期の少年向けの劇画を組み合わせたようなものである。この組み合わせはとりたてて珍しいものではない。中沢は、手塚のストーリーマンガを当初高く評価していたことに言及しているし、中沢が「はだしのゲン」を描き始めた 1970 年代までには、劇画スタイルは少年マンガに深く浸透していた。劇画を定義するのは難しい。それについては異なるとらえ方が数多くあったし、この言葉それ自体がどちらかと言えば異論の余地のあるものだった。しかしだとすれば、今では手塚と非常に密接に結びついたものとされているストーリーマンガのスタイルについても、同じことが言える。数多くの他のマンガ家が同時期に同様の定型表現を用いて仕事をしていたというだけではなく、さらに手塚の表現形式には先例がいくつもあったのだ。ストーリーマンガと劇画の両者の持つ複雑さをかんがみるなら、私の説明は取捨選択的にならざるを得ない。どうしても手近にある分析の方に偏らざるを得ないのだ。

劇画は比較的トーンが暗いとよく言われ、これは手塚のストーリーマンガの比較的明るいトーンと対照をなしている。手塚のストーリーマンガは、劇画の理念に歩調を合わせて、子供よりもむしろ思春期の少年の読者層の心に訴えかける。それでもなお忘れるべきでないのは、夏目房之助が思い起こさせてくれるように、手塚はありとあらゆる作風のマンガ家達を子供向けストーリーマンガへと引きつけたし、それはひとえに、数々の画期的手法を用いて複雑な物語を生み出す彼の能力によるものだったということである（夏目 1998）。さらに、1940 年代と 1950 年代の手塚のマンガが、それ以後に劇画というジャンルで生み出された作品群に比べて明るいと言われるかもしれないとしても、当時彼のマンガは子供には暴力的すぎるとして非難されたのだ。われわれは 2 種類の暴

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』
ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

図2　中沢啓治『[コミック版] はだしのゲン』第5巻、汐文社、1980年、163頁。

図3　中沢啓治『[コミック版] はだしのゲン』第3巻、汐文社、1975年、198頁。

力に着目して思考することができるだろう。一つは手塚とその同調者達に見られる「軽めの」暴力であり、これは、ドタバタやギャグマンガ、ハリウッド映画やディズニーのアニメーションと同様に、ミステリーやSF冒険物といったジャンルからインスピレーションを得たものである。それと対比されるのが、劇画における「暗めの」暴力であり、こちらはヨーロッパや日本のヌーヴェルヴァーグの映画と同様に、環境を前面に押し出す手合いの犯罪物その他のフィクションにインスピレーションを受けている。1970年代と1980年代には、手塚自身がこうした暗めの劇画表現の様式の方へと向かっていた。

「はだしのゲン」において、手塚の系統に属する軽めの様式が一目瞭然に現れるのは、「軽はずみな暴力」という言葉でスピーゲルマンが言い表しているような場面である。そのうちの一つの場面では、ゲンの（義理の）弟がふざけてゲンの頭をゴツンと殴り、ゲンの顔に苦痛を表すユーモラスな表情が浮かんでいる（図2）。同じ様式は、人の足が身体と垂直に突き出して喜びを表す瞬

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

間（図3）にも現れている。こうしたものが、暴力的な行動と反応のドタバタやギャグの様式であり、そこでは力を加えられても元に戻る能力を持つ身体という形で可塑性への連想が喚起される。「はだしのゲン」において、この跳ね返りの能力は、とりとめなくばらばらに作用する諸力を麦の象徴を通じて結集させるということを思い出してほしい。

劇画と結びついた暗めの様式が現れるのは、ゲンと他の子供達が暴力団（戦後の闇市に跋扈した類のヤクザ達）と闘ったり、米軍の生体実験にくってかかったり、政治家や天皇や政治的な欺瞞一般を糾弾したりするシークエンスにおいて、また、物語中の行動やキャラクターの感情とは無関係にマンガに繰り返し出てくる太陽のイメージにおいてである。太陽は、爆弾の力、天皇（太陽の女神（アマテラス）の子孫という彼の神話上の地位）、時間の経過、自然界の豊穣さや凶暴さといったものを、非常に錯綜した仕方で連想させる。これらすべてが、太陽という同一の形象で表されることによって、このマンガを錯綜したものにする。ここでは、前に見たのとは別の仕方で可塑性が喚起されており、これは線のレベルというより形象のレベルで起こる。太陽のイメージは形象に関わる力を帯びているのだ。

簡潔に言えば、このマンガが形象に関して持つ力は、一方での曲がっては元に戻る（可塑的な）麦の穂と、他方での威圧と慈愛を交互に繰り返す太陽の（幾何学的な）軌道との間の緊張の内にある。形象という面で見れば、植物が光に向かって、あるいはそれとは逆向きに伸びるように、行動は天と地の間で展開する。しかし、麦は軽めの様式の暴力を含意し、太陽は暗めの様式の暴力を含意する。

たいていの場合、これら二つの様式の間に根本的な分裂は感じ取れない。「はだしのゲン」では、これらの力全体を組織化するためにマンガの定石や定型表現が使われているからである。この全体的な組織化は、行動と反応のレベルで、線を形に、形を構造に従属させる作用を通じて機能する傾向がある。行動と反応に関する組織化の論理は、表されるべき感情が比較的大きくてもそれを表す形象が制限されているような種類の暴力を描き出すためのさまざまな可能性の幅を広げる。例えば、ゲンの母親は、自分の子供達を懲らしめることが必要とあれば、彼らを叩くのもいとわない（図4）。こうした暴力が許容可能なもの

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

図 4　中沢啓治『[コミック版] はだしのゲン』第 4 巻、汐文社、1975 年、37 頁。

のように見えるとすれば、それはこのマンガの設定する条件の範囲内においてである。母親が子供達を叩くのは、彼らの（不適切な）行動に対する反応である。子供達の行動は、さしあたり彼らが生きているさまざまな人間関係の中で起こる、あからさまに彼らを虐げるような行動に対する反応として起こるのではあるが、母親の「愛の鞭［懲らしめの暴力］」はなお因果の論理の範囲内にとどまっている。この暴力はこう理解可能なのだ。その力はマンガの形式と構造を超えてはいない。同様に、教師が生徒に対して加えたりする暴力など、他の形での「愛の鞭」は、倫理的な観点から見てより許容しがたいように思われるのではあるが、それにもかかわらずこうした暴力はマンガの中で描かれる。まとめて言えば、少年マンガの定石や定型表現は、いろいろな力を組織化し構成するのを助ける行動の理法（エコノミー）を可能にし、これらの力が、比較的軽い様式と暗い様式の間に分布するさまざまな種類の暴力に見合った形象を生み出すのである。

だが、この構成につきまとうのは、原因と結果、行動と反応［作用と反作用］の論理を逃れる「純粋な暴力」の可能性であり、この暴力はスペクトルの両端のいずれか(麦あるいは太陽)に現れる。両親が子供達に振るう暴力のうちには、純粋なものとして経験されるようなものがあるが、それは暴力の原因に一点の曇りもなく、その引き金となる怒りが本当は愛であったり、相手の成長を願う心（麦を育てるもの）であったりするからなのだ。そしてまた、戦争の暴力一般があるかと思えば、特殊な事例としての原爆があり、「はだしのゲン」ではそれが、原因と結果の論理と行動の理法（原子利用を可能にするもの）に否をつきつける。戦争と破壊の「理法（エコノミー）」は計算や測定の対象とはなりえない。当事

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

者のどちらか一方に責任を負わせることで、この理法に決着をつけたりそれを制限したりすることは不可能である。それはむしろ、原因も理由もなくどちらもが結果であるような行動と反応の無限の螺旋なのだ。そこにあるのは破壊の体制だけである。「はだしのゲン」に見られる基本的な行動は、純粋な暴力のこれら二つの極の間で構成されているが、この構成からただよってくるものがある――ゲンの言動全体を貫く感情的な基調、怒りである。

トラウマという観点からの思考を始めることができるのは、この地点においてである。つまるところゲンの怒りは、怒りである限りで、何らかの対象に向けられた基調である。戦争から原爆へ、そして天皇から日本の政治家、米兵、闇商人へと彼の怒りの対象は絶えず移り変わる。もちろん、怒りの対象がこのように連鎖していくのは、テーマという観点から見れば十分に理解可能である。ゲンの怒りは一貫して、人の生を破壊したり生きる力をくじいたりして他者を搾取する者達に向けられている。だが、怒りの対象がこのように置き換わるのは注目に値する。一方で、この怒りが仰々しく宣言されるとしても、何であれ手近にあるものをその対象に選ぶという理由で、この置き換えは無秩序である。他方で、「適切な」置き換にはなりそうにないという点で、それはトラウマ的である。それは反復の中に閉じ込められている。ゲンの怒りの裏側にあるのは感情的な執着である。彼は生き残った家族（母親と 2 人の兄）に愛着を持つのに加え、広島で殺された弟と姉の身代わりとなる人物を見つける。ここで行われている置き換えが類似に基づいているという点で、この操作はそれほど無秩序でもトラウマ的でもない。しかし、これらの置き換えが適切であると強調されはしても、それはおぼつかないもので、身代わりの人物達が新しい役割を受け入れるように見えても、ゲンの感情的な執着が持つ暴力的な力に耐えるのは不可能であるという印象は否めない。ゲンに対して純粋な暴力が振るわれることがあり、その暴力は親子あるいは身内間の理法という極に向かっている。そしてこの理法においては、怒りは自然な感情と分かちがたいという理由で純粋なのである。こうした怒りは、生への愛や、生の力を維持したり拡張したりするすべてのものへの愛と分かちがたいものとなる。

この感情的な基調――止むことのない純粋な怒り――を、少年マンガの定石や定型表現から逃れ、それをかき乱しつつそこにつきまとうトラウマ的な応答

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

という観点から読むことができる。しかし、このトラウマがマンガという媒体それ自体から切り離せないものだということを忘れるべきではない。言葉を換えて言えば、トラウマの「メッセージ」やそこに孕まれた政治をとらえるだけだと、この媒体に関わる暴力そのものの調性や物質性を見失ってしまうのだ[14]。

奇妙なことに、ゲンの「純粋な怒り」は、保護者（父母、身内、友人）の抱く「相手の成長を願うことからくる怒り」とだけではなく、可塑的な線とも結びついている。「はだしのゲン」では、陽気に浮かれ騒いだり、過去の楽しかった思い出を懐かしそうに回想したりする場面の多くは、父親と息子、あるいは少年同士の間で交わされるドタバタでふざけ半分の暴力に訴える。こうした瞬間は短いが、このマンガで可塑的な線がどのように機能しているかを示している。前に触れたように、可塑的な線は、弾力性や柔軟性、他のものの作用を受けて起こる形の歪みや変化に関わるだけではない。それはこの作用を跳ね返して歪みや変化を元に戻す作用にも関わる。それは爆発的な質を持つのだ。可塑的な線の持つこの爆発的な質は、ふざけたり相手を思いやったりして振るわれたものという色合いがより強い暴力の場面で現れる。この質は、子供や、信頼に足るか人情のある大人のキャラクターデザインのための定型表現にも余波を及ぼしている。それはつまり、顔の中で低めの位置に置かれた大きな目、突き出した丸いほお骨、大きな頭、全体的に丸みのある輪郭といったものである。こうした質はまた一般に固定化されもし、そのせいで可塑的な線は、弾力的な一貫性ではなく、形式的なものや構造的なものに近づいていく。実際、弾力性や柔軟性は抑圧される。しかし、弾力性がこのように押しとどめられるまさにそのせいで、可塑性の力が今にも爆発しそうだという感じが与えられる。可塑的な線の持つこの爆発的な力は、呼び起こされると同時に押しとどめられる。そうすることで、爆弾や戦争や破壊、そして生の搾取に対する純粋な怒りを生み出す能力を増大させ研ぎ澄ますかのように。

14　大瀧友織が「はだしのゲン」のキャラクター達の発言のパターンを綿密に分析して立証しているように、このマンガでは次第にゲンの発言の重要性が増していき、作品がメッセージを持っているのだという印象が強められる。反戦的な発言に関しては特にそうであり、その量はピークに達する。「大瀧友織・樋口　2006：pp. 139–140」を参照。しかし、大瀧が示しているように、こうした分析はイメージとコマの分析によって補完される必要があるだろう。

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

「はだしのゲン」では、形のレベルで可塑的な線が押しとどめられるせいで、この線と構造的な線の間に一種の弁証法的な闘いが起こる。この闘いは、少年マンガの定型表現や定石から直接に帰結するものである。手塚のマンガにおける戦争と平和についての大塚英志の議論は、この弁証法を見事に描き出している（Ōtsuka 2008：111-125）。

6　カートゥーンとメカ

大塚英志は、少年マンガにおけるメカ（機械的な装置）とキャラクターの間に緊張、ひいては矛盾さえもがあることに注意を促している。面白いのは、両者の間のこの差異を、彼が描画のスタイルに関係づけるやり方である。1920年代と1930年代のマンガに対するディズニー・カートゥーンの影響を指摘しつつ、大塚はこの影響からどのようにして、「死なない身体」を持つように見えるキャラクターが生まれるに至るのかを示している（Ōtsuka 2008：118）。言い換えれば、彼は可塑的な線によく似たものを指し示しているのである。キャラクターの身体が暴力によっていろいろに形を歪められることがあっても、彼らは死なない。彼らは永遠に元の姿に戻り続けるのだ。大塚はすぐに話を広げて、戦争映画やアクション映画における、大きな視野から見たイデオロギー的な姿勢のレベルにまで論及する――カートゥーン的な線が無敵の戦士を生み出すのである。大塚の一般化はいささか性急で不正確だが、そこで問われているのは重要な事柄である。

大塚は少年ヒーローのある一つの系譜に注意を促す。この系譜に属するヒーロー達に関しては、カートゥーン化の技術によって、可塑的に復元して傷つかない身体が生み出され、そのせいで、戦争や闘争の最中でもヒーローがそれらの被害を免れて安全なままでいるという感覚が与えられるのだと言うこともできる。この点で「はだしのゲン」のゲンは、戦後の少年マンガにおける少年ヒーロー達に比較されるだけではなく、冒険ダン吉や桃太郎といった戦時下のカートゥーンの少年ヒーロー達にも比較される。「はだしのゲン」には、可塑的な線で描かれた柔軟な輪郭を抑圧する傾向があるとはいえ、カートゥーン的な線で描かれた少年ヒーローと切っても切れない、傷つきも負けもしないという感覚は、形のレベルでそこに存続している。そのせいで読者が怖がって身震いす

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

るという危険もなきにしもあらずだが、こうしたヒーローは、戦争や破壊や貧困の只中でもその身の安全が保証されているという感覚を読者に与えることができる。

それでもなお、こうした定型表現が「はだしのゲン」を損なっているとか、この作品の持つ歴史的な可能性を台無しにしているとか決めつけるよりも、少年マンガにおける戦争への憧れについての伊藤と表の論評に立ち戻る方がいいだろう。ただし、この憧れを別の仕方で思考するという条件で。伊藤と表は「はだしのゲン」に疑いの目を向けるが、それはこの作品が、少年マンガに顕著な戦争への憧れと完全に袂を分かってはいないからである。しかし、憧れというものを、誘引と反発が混じり合った状態というより強い意味で考えるならば、戦争に対する複雑な関係がどうして憧れによって人を引きつけることなく表現されるのか、想像するのは難しい。戦争への憧れが単純な関係だなどと考えるべきではない。戦時下の国策映画でさえも、戦争に対する関係をそんなに単純なものとして提示したりはしていない。もちろん、戦争への憧れの複雑さを示すことは、この憧れを免責することではない。ポイントは、戦争は、簡単に受け入れたり拒絶したりできるようなものではない、ということなのだ。

無敵の少年ヒーローを創造するために可塑的な線が用いられる仕方についても同じことが言える。戦時下の日本の漫画映画、例えば、有名な『桃太郎――海の神兵』で、少年ヒーローが傷つかないという感覚が生じるのは、ヒーローの体の形がいったん歪んで元に戻るというドタバタやギャグ的な暴力のせいではない。ヒーローのキャラクターの可塑性はむしろ、一種の潜在的な回復力として現れる。この回復力は、行動という文脈でさまざまな精神的な含みを持つが、行動を超えているようにも思われる。この点で、ゲンのような戦後の少年ヒーロー達は、戦時下のヒーロー達の直系の子孫である。この可塑性は、それがわれわれを戦争に引きずり込みもすれば、そこから連れ戻しもするという点で、戦争への憧れと不可分のものとなる。戦争に対する複雑な関係は、この可塑性から生じるのだ。

大塚は、キャラクターの死なない身体とメカのデザインの間の著しい対照に論及する時、この複雑さに関わる問題を扱っている。ここで言うメカとは、飛行機から戦車、工場に至るまでのさまざまな機械的な装置や機械や乗り物のこ

ISBN978-4-905187-00-4 http://imrc.jp/ ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

とを指す。カートゥーンから生じる可塑的な線の性質、つまり、流れるように動き何物にも打ち負かされないという性質をキャラクターが具現するその一方で、マンガにおけるメカの描写がどのように、科学的な表象や正確さや厳密さに、また合理化された介入や道具化を目的とした測定に特化された描画スタイルから生み出されているのか、大塚は論評している。これは、私が構造的な線と呼んだものとよく似ている。

実のところ、マンガ、とりわけ今日でも根強く残っている戦争物においては、細部まで描き込まれた機械や乗り物の精密な描写と、キャラクターを描くきわめて単純で流動的な輪郭との間に際立った対照が存する。大塚はこの対照を吟味しつつ、キャラクターを描く手法とメカを描く手法という、形を争点とした緊張に注意を促す。大塚が指摘するように、メカを描く手法においては、表象に関わるヨーロッパの遺産に由来する科学的な正確さを表す定型表現に合わせて、構造的な線が整然と配置される。大塚はこの点には深く立ち入らず、一点透視図法と設計ダイアグラムの両者に言及するだけである。問題のメカデザインをよく観察してみると、その描画の定型表現はおおむね、機械的アレンジメントのダイアグラムに用いられる分解投影の技術に由来すると言った方が正しいように私には思われる（LaMarre 2009: 120-122）。こうした技術は、少年マンガにおける機械やメカの描写に深みときめ細かさを与えはするが、わざわざ一点透視図法の観点からコマ内部の空間全体を秩序立ててまとめ上げるまでのことはしない。その結果、コマの空間内部にキャラクターとメカの間の著しい対照が生じる。この対照はいろいろな仕方で表現できる。人間とメカの間の緊張関係や闘争として拡大解釈することもできれば、協力あるいは共犯関係として単純化することもできるのだ。メカについて論じる中で、大塚はまた描画スタイルからイデオロギーへと一足跳びに話を進める。こうしたメカスタイルが兵器類（戦闘機、戦車、銃、ロボット、ひいては兵器工場までも）にこだわる傾向があったという理由で、大塚はそれを死と破壊に結びつける。その限りで彼は、カートゥーン的な手法とメカを描く手法の間の対照の内に、人間の生と戦争のもたらす死との間の関係を見る。

手塚の戦争マンガにおいては、無敵のカートゥーン・ヒーローとメカの間の潔い協力関係よりむしろ、死なない身体と必殺のメカの間の純然たる緊張関係

ISBN978-4-905187-00-4 http://imrc.jp/ ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

図5　中沢啓治『[コミック版] はだしのゲン』第7巻、汐文社、1990年、55頁。

が生じていると大塚は提唱する。ここから、手塚のマンガに関して次のような問いが出てくる。必殺のメカがカートゥーン・ヒーローに立ち向かうとどうなるのか。カートゥーン・ヒーローは本当に死ぬことができるのか。そしてそれはどんな死なのか。言い換えれば、戦争マンガそのものの内部でさまざまな問いが出てくるのは、まさに別々の描画スタイルの間にある根本的な対照のせいなのである――あるいは、可塑的な線と構造的な線の間の根本的な共約不可能性のせいだと言えるかもしれない。

少年マンガの定型表現に忠実に、「はだしのゲン」では、キャラクターを描く手法とメカを描く手法の間の際立った対照が示される。この対照は、軍事兵器が登場するコマやシークエンスで特に顕著になる。まさに大塚が示しているように、飛行機や戦艦や汽車その他の乗り物は「メカスタイル」で、構造上の厳密な細部に至るまで、アレンジメントのダイアグラムの分解投影図を思い起こさせるような仕方で描かれている。その格好の例が第7巻に二つ出てくる。55ページで、ゲンが（広島に原爆を投下した）エノラ・ゲイについて書かれたものを読む場面では、彼の頭上にこの飛行機のイラストが描かれている（図5）。飛行機を描く線は、構造を厳密に、機械を緻密に表現するもので、ゲンや友人達を特徴づける丸みを帯びた形態とははっきりとした対照をなす。同様に104ページでは、日系アメリカ人の少尉が、真珠湾を持ち出してアメリカによる原爆の使用を擁護する場面で、彼の隣のコマに、日本軍が真珠湾でアメリカの軍艦を攻撃している様子を描いたイラストが見られる（図6）。この例で、そこに出てくる大人の角ばった顔立ちよりも、ゲンの丸みのある顔立ちの方が、どれだけはっきりメカスタイルと対照

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

図6　中沢啓治『[コミック版] はだしのゲン』第7巻、汐文社、1990年、104頁。

図7　中沢啓治『[コミック版] はだしのゲン』第7巻、汐文社、1990年、230頁。

をなしているかに注目してほしい。それはまるで、この大人の顔に戦争に加担する姿勢が表れているのが、メカスタイルによって強調されているかのようである。こうした対照はこのマンガ全体を通じてよく出てくる。大人、特に心ないキャラクターの大人の顔には、子供の顔に比べて可塑性がそれほどない。要するに、「はだしのゲン」におけるカートゥーン的な手法とメカを描く手法の間の対照は、子供と破壊兵器の間の対照、そしてまた、子供とずる賢く悪事に加担する大人との間の対照という形をとる傾向があるのだ。

メカスタイルは、清水寺の景観のような、一見すると中立的な描写にも用いられる。子供達は母親と一緒に京都に旅行し、清水寺を訪れる。そこは母親が、今は亡き人となった夫と新婚旅行で訪れた場所である。ここでは、寺を描くメカスタイルとキャラクターとの間の対照は印象的である（図7）。この寺それ自体は軍事兵器そのものとは関係ないが、キャラクター達はそこで大勢の人々が死んだことについて話している。そして、母親は自分の死を予期し、実際に

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

すぐに死ぬのである。全員が寺を後にする時、血を吐きながら。あまりのむごさにわれわれの眼を釘付けにして。言い換えれば、生の力と死の力の間の弁証法的な闘いは、実際には、可塑的な線（子供達）と、メカの構造的な線（機械、乗り物、ひいては建築物）との間の対照に絡んで生じる。死と建築物の関係はより深い部分にまで及んでいる。これについては、崩れた家の梁の間に挟まれたゲンの父親と姉と弟の顔のイメージが、作品中に繰り返し出てくるのを思い起こせば足りる。戦争という条件の下で、家屋がメカのような破壊兵器に転じうるからこそ、可塑的な線と構造的な線の間の対照が改めて差し迫ったものとして現れてくるのだ。この形の上での対照から、ある種弁証法的な一連の問いが出てくる。両極化したこれらの傾向の総合は可能なのか。あるいは、一方の力が他方に打ち勝つのか。生と平和は死と戦争に打ち勝つことができるのか。あるいは、そこにあるのは永遠の往復運動だけなのか。和解の望みもなく、ましてや破壊の繰り返しを超えた現実の運動の望みなどなく。

こうしたやり方で問いを立てると、このマンガから決定的なメッセージを引き出し、「はだしのゲン」が原爆について何を語っているのかをはっきりさせたいという気持ちに駆られてしまうかもしれない。しかし、マンガを読むことは、内容やメッセージを取り出すことではない。われわれはよく肝に銘じておかなければならない。たとえ中沢がマンガを用いてメッセージを提示しようと試みたとしても、そのために彼はマンガと、少年マンガの定石や定型表現と、とことん向き合うことで作品を生み出さねばならなかったのだということを。もちろん、「はだしのゲン」全編を貫いてさまざまな主張が次々に繰り広げられるのは確かである——若干のものを挙げれば、戦争のもたらす害悪について、軍と政治家と闇商人の共犯関係について、生き延びようとする意志について、自立について、友情と家族について、平和を目指す闘いについて。これらの主張はしかし、理路整然とはしていないし、そうなることを目指してもいない。マンガもまた、理路整然たることを目指す必要もなければ、首尾一貫した不変のメッセージを与える必要もない。しかしマンガはさまざまな力を構成する。だから、もし原爆に対する「はだしのゲン」の姿勢を吟味したいなら、このマンガが、それが描く 1945 年 8 月 6 日の広島の数々のイメージの中で、さまざまな力をどのように構成しているのかに目を向けなければならない。しか

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界——グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

図 8　中沢啓治『［コミック版］はだしのゲン』第 7 巻、汐文社、1990 年、62-63 頁。

も、線や形や構造に孕まれた問題構制に注意しながら。第 7 巻に出てくる別のイメージに話を移そう。そこでは、コマの形が 2 ページ全面にまで拡張され、8 月 6 日の恐怖の光景を一望した図が描かれている（図 8）。

このイメージで目を引くのは、構造的な線と構造が強調されているという点である。それはでたらめな無秩序の場面ではない。イメージは二ページにわたって広がっているが、それが線できっちり囲まれているため、コマの形は残されている。イメージは一点透視図法の感覚によって整然と秩序立てられていて、線路に沿って展開し地平線と消失点を持つほとんど類型的な一点透視図法の視野である。そこここに構造的な線が見受けられる。線路だけでなく、その下の石畳も厳密に直線的なままである。きわめて規則正しい透視図法が、傾いた電柱の列の異様さを際立たせてはいるものの、電柱の列はそこに構造があるという感覚をなお与え続けている。構造に重きが置かれているせいで、線路に沿って建てられていた家々の消滅がそれだけ際立たせられることにもなる。だが奇妙なことに、壊れた家々は規則正しく並んだままである。このように、全体に

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界——グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

構造と構造的な線が強調されていることの最終的な帰結として、そこで恐ろしく場違いなものに目が行くようになる。それは、線路に沿ってわれわれの方に向かって歩いてくる人間達であり、ろうそくからろうが流れ落ちるように、彼らの手足からは肉が溶け落ちている。

このイメージが恐ろしいのは、現実の出来事を描いているからである。それでもなお、イメージの力は、それが現実の苦しみを表象する能力からすべて生じるわけではない（それはありえない）。このイメージのもたらす恐怖は、そこで細心の注意を払って構造的な線が用いられていることから生じる。これらの線の精密さが、ドキュメンタリーのような効果を与えるものと解されるかもしれないが、それは少年マンガという文脈で見れば、メカスタイルが世界中に広がっていることを含意しもする。一点透視図法の反響がメカスタイルと結合されると、世界は分解投影図へと変えられる。そのことで、原爆がどのように、人間の物理的な住居を破壊するだけではなく、事物の本性の奥深くまでを蝕み、存在そのものを爆発させる危険を抱え込ませもするのかが示される。それに加えて、メカスタイルは人間達の形象に読者の目を向けるに一役買う。マンガという文脈で見れば、これらの人間の形を格別に恐ろしいものにするのは、そこに可塑性がないということある。それらの形は溶けて液化しており、その結果として残されているのは、自分の形を元に戻す力を失った弾力性である。まるで、跳ね返ったり元に戻ったりする可能性そのものが存在から根こそぎにされてしまったかのようだ[15]。イメージからは可塑的な線の力が奪い去られる。少年マンガにおいて原爆の及ぼした効果とは、マンガの描く世界から可塑性を追い払い、可塑的な線を、その住み家たるマンガからさえも追放することである。従って、「はだしのゲン」の提起する問いを単純に次のように言い表してもいいかもしれない。「原爆の後に可塑性は存在しうるのか」、つまり、「ヒロシマ以後、マンガは存在しうるのか」と。

「はだしのゲン」で、主人公が何度踏まれても立ち上がって叫ぶ肯定の「然り」、それはこの作品が表現するマンガへの信頼でもあるが、これこそが、このマンガの中で一番私の心を動かすものである。そしてマンガへのこの信頼は、可塑的な線への信頼という具体的な形をとる。中沢にとっては明らかに、マンガの表面全体を可塑的な形象で埋め尽くし、構造的な線を一掃するようなやり方で、可塑性を利用するだけでは十分ではないだろう。こうした身振りはマンガに対して忠実ではないだろうし、原爆がマンガに叩きつけた挑戦を受けて立つことにもならないだろう。この挑戦は、［マンガの中で］ものの存在が秩序立ててまとめ上げられる際に、メカのような線の複合体が優位を占めるという事態の内にあるのだから。だからこそ「はだしのゲン」は、可塑性にここまで執拗に固執するのだ。それがどこに現れようがお構いなく。これは、少年マンガの定石や定型表現という文脈の中で力を結集する身振りである。何故ならそれらは、カートゥーンの遺産を絶えず変形しつつ、それに依存すると同時にそれを抑圧しているのだから。

中沢がこうした仕方で可塑性に関わっていることから、一連の構成上の緊張や形の上での対照、またある種弁証法的な闘いが次々に生み出されていくが、これらは理路整然さを目指しているわけではない。いろいろな対照や闘いをいっしょくたにして、「はだしのゲン」から理路整然さを取り出せるとすれば、おそらく見栄えのする結果にはなるだろうが、それは精神的な含みを持つどこか気休めのような主張でしかないだろう。「生は最も虐げられた時によみがえる」とか、「人間の精神はどんな逆境にも打ち勝つことができる」とか、「どん底に落ちた時にこそ救われる」という趣旨の何となく仏教臭い寓話とか。しかし、こうしたものは「はだしのゲン」というマンガに対して忠実ではない。生や人間性、宇宙論的な調和や平和への信頼のどんな表現より以前に（そしてそれを超えて）、「はだしのゲン」はマンガへの信頼を打ち立てるのである。

キノコ雲の前で、幸せそうで意気揚々としたポーズをとるゲンと友人達のイメージは、今や別の意味を帯び始める。これらのマンガキャラクター達は原子爆発に対抗する爆発を表しているのだ。少年マンガに付きまとう制約の内部で、可塑的な線の力を利用して引き起こされる爆発を。爆発に対抗する爆発として、それは爆弾とともに、またその後に来る。ゲンの「純粋な怒り」が、軍事―産業帝国の多種多様な力に対抗すべく存在するのと同様に、マンガ爆弾の爆発的な可塑体は、原子爆弾のはるか彼方の安全な場所に身を置いているのではない。このマンガ爆弾は原子爆弾とともに、それに抵抗して爆発する。中沢のマンガ

15　「はだしのゲン」では、原爆のせいで人々が負った怪我や傷は、顔から可塑的な外観を奪う構造的な線として現れていることに注目されたい。

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』
ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

爆弾の歴史的な証言能力を肯定したいなら、まずはこの爆弾の提案するところを受け入れねばならない。マンガを信頼せよ、という提案を。

「はだしのゲン」に理路整然さを強いるのは、可能でもなければ望ましくもないとはいえ、それでもなおこの作品が提案するところ――マンガを信頼すること――は、原爆に対する一連の特定の方向づけへと道を開く。これらの方向づけは、可塑的な線に相互規定が伴うにもかかわらず、この線を信頼することから生じる。マンガは、歴史的かつ政治的に自分自身を方向づけるための方法となる。本論文の結論として、可塑的な線がこうして、原爆に対する、そしてトラウマの政治学に対する一連の政治的な方向づけへと延長されていく事態を最後に扱いたい。

7　生政治とトラウマ

フェン・チャー（Pheng Cheah）は、フロイトに由来するトラウマの概念が主権の政治学、つまり境界を定められた主体性と国民性の政治学を含意するという議論を説得力のある仕方で展開している（Cheah 2008: 189-219）。これはフロイトの理論が、トラウマ的な出来事に先行する自我もしくは心の自主独立した／主権的な統一性に依拠しているからである。言い換えれば、構成的な閉鎖空間、境界を定められた主権空間があり、それがトラウマ的な出来事によって侵犯され取り返しがつかなくなり、主体の自律性と統一性まで損なってしまったということだ。実際チャーは、トラウマ理論が国家・国民主権を、それが創出される以前から存在したものとして措定する傾向があることを示している。従って、そこでは国民性や国家・国民的自己同一性が自然なものと想定されているわけである。この傾向に対抗するためには、主体を構成する、外に向かって開かれた状態から出発して思考することが必要であり、また国家・国民主権と国家・国民的自己同一性が人為的に作られたものなのを直視することが必要だとチャーは論じる。これが、国家・国民主権を称賛したり病的なものとして扱ったりするという昨今の傾向を超えていくための第一歩となる。この傾向が、国家・国民主権の政治学により実践的に立ち向かう、特に生政治という現代的な文脈においてそうするという道を選んではいない以上。

チャーの論評は広島と長崎の原爆という文脈から見て興味深いが、それには二つの理由がある。第一に、戦後期における日本あるいは日本人の主権を根拠づけるような語りの形成へと原爆が回収されていく道筋が、彼の論評によって分かりやすいものになる（Igarashi 2000、五十嵐 2007: 第一章）。原爆に関わるさまざまな言説や実践に見られる国家・国民主義の力学については、既に多くの批評家の強調するところとなっている。原爆を強調することが、日本人が第 2 次世界大戦に関して自分達を被害者と考える精神性の形成にどれだけ拍車をかけたか、それを説明する議論は一つならずある。この精神性が、アジア太平洋 15 年戦争の間に日本のしかけた侵略の犠牲者に対する無関心を、ひいては不寛容までも助長してきた。原爆の犠牲となった韓国・朝鮮人が広島平和記念公園から排除されたことについての議論も少なくない（Yoneyama 1999: 151-186）。日本における現代の右翼の言説についての分析もまたあるが、こうした言説によれば、終戦時に日本の敗北が強調されたこと（日本の戦前と戦中を通して受け継がれた軍人のヒロイズム、ひいてはアジアにおける皇国的利他主義ではなく）の結果として、正常ではないアイデンティティが生み出されてしまったというのである（Ivy 2005: 137-149）。要するに、ヒロシマとナガサキの現実の犠牲者達のトラウマは往々にして、国家・国民的なトラウマとして扱われてきた。そしてこのことによって、トラウマ的な出来事に先んじかつそれを超えた、国家という構成的な閉鎖空間が定立されるのである。

チャーの議論が興味深いのは、第二にはそれが、フロイト的なトラウマの枠組みを超えて、従って国家・国民主権を根拠づける閉鎖空間を超えて、権力の力学を思考するようわれわれを促すからである。このことは、「はだしのゲン」という文脈では特に重要だと私には思われる。というのは、作者は敏感にも、原爆の犠牲者のトラウマを国家が不当に利用することに気づいており[16]、このマンガは、日本の侵略戦争と、強制的に労働に従事させられた韓国・朝鮮人に対する日本人の差別に、幾度となく言及しているのみならず、断固とした反国家主義、反天皇主義の立場をとっているのだから。そうした身振りの政治的な有効性に対して異議を唱えることもできれば、この身振りを可能にする条件を

16　中沢は当初、メディアが原爆を不当に利用するやり方に反発を覚え、そのせいで原爆マンガを描くのには興味がなく、1966 年の母親の死の後で始めて、そうしたマンガを描くことを考え始めた。福間良明はこのことを思い起こさせてくれる。「福間 2006: 12-13」を参照。

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』
ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

問うこともできるだろう。例えば、このマンガの第1巻には、日本の軍国主義に反対する論調があるが、この論調はゲンの父親の反戦的ヒロイズムを強調することで保たれている。さらに、前にも触れたように、ゲンの純粋な怒りがこのマンガ全体を貫いているせいで、政治的な抵抗が過度に一般化されたり、完全に個人的なものに還元されてしまったりする危険が生じてしまう。にもかかわらずこのマンガは、トラウマや国家・国民主権とは別の枠組みで原爆の効果を見るようわれわれを促す。面白いことに、論法という面で「はだしのゲン」を考察するなら、この作品が権力をとらえる枠組みは、国家や階級単位の枠組みではなく、チャーの議論が描き出している生政治のパラダイムの方により近い。

このマンガ全体を通じて、ゲンは日本のアジア太平洋15年戦争を開戦し継続した人々に対して果敢に異議を唱えるが、それはとりわけ、戦争から利益を得る人々を告発するためである。このレベルでは、日本国内の戦争責任者は、ある程度までは階級を分ける線に従って特定されている。金持ちはしばしば、他人を搾取し利益を得る者として描かれ、どんなやり方であれ他人を食い物にして利益を得る人々は、戦争をずっと続けているのだと告発される。この点で「はだしのゲン」は、プロレタリアート文学の政治力学、とりわけ、決まって経済格差や特高への抵抗に話が落ち着くような子供向けの物語に見られるそれを思い起こさせる。戦争とは、ある程度までは階級戦争なのだ。

しかしながら、結局のところ「はだしのゲン」が、産業プロレタリアートに焦点を当てるという意味でのプロレタリア的な視野を提示することはない。ゲンの父親が戦時下で平和主義を貫く姿勢の描写からして既に、このマンガは生政治的な帰結に行き着いている。父親は逮捕されて拷問を受け、家族は軍当局によって食糧を差し押さえられる。産業生産が実際に行われてはいるが、それは軍事関連の生産に基づいた経済の内部での話であり（これが、チャルマーズ・ジョンソンが「軍事ケインズ主義」と呼ぶ事態である）、権力の及ぼす効果は、階級搾取や剰余労働の抽出という観点からは登録されない。同様に、戦後期において基本的な衝突は、ブルジョワと、プロレタリア労働者からなる産業化された大衆との間で起こるのではない。戦後の日本の状況に違わず、闇市と「闇経済」は産業生産と同じくらい重要である。このマンガの中では、こうした別の経済の方が産業生産よりも優勢であり、産業生産は、作品中で起こる数多くの衝突に対してほとんど何の関係もないままである[17]。前面に押し出されているのは、生き延びるための闘い、生のための、食糧と住み家のための闘いであり、そこでは物資を買える金が即座に物を言う。それに加えて、作品全体を通じて拷問や医療の名を借りた実験に光が当てられていることが、生政治的な闘争の場面に重きを置く傾向が作品全体を貫いていることの証明となる。「はだしのゲン」はその全編を通じて、軍事―産業の複合体というよりむしろ、一種の軍事―生政治の複合体へと向かう政治的・歴史的な方向づけを提示しているのだ。

チャーにならい、ここで手短にフーコーによる生政治の説明に話題を移してもいいかもしれない。フーコーの打ち出した、近代の権力の批判的な分析論の際立った特徴は、統一された唯一の権力形成（近代化あるいは合理化）という観点から近代性を思考するのを拒絶したという点にある。幾多の研究を通じて、彼は異なる種類の権力形成に、また多種多様性を制御するためのさまざまな異なる技術や手続きに取り組み続けた。そうして彼は後期の著作で、権力の三つの装置について語った。これらの装置は別々のものであるにもかかわらず、混じり合うこともある。(1) 主権あるいは主権権力。これは想像的なものや心に働きかけ、主体性を形成する。(2) 規律権力。これは人間を個別化された身体へと作り変えるような、分割と隔離の実践を伴う。(3) 安全と生政治の権力。これは実在的なものそのものに働きかけようとする。そのために、実在的なものの流れに従って、それを統計や確率という観点から評価し、そうして人口によって計られるさまざまな人間集団を構築するのである[18]。

「はだしのゲン」には、これらさまざまに異なる権力形成の痕跡が見受けられる。原爆の被害を受けて生き残った人々が迫害を受けて追放される状況には、規律権力の一形態が作用しているのが感じ取れるかもしれない。政治家がヒロシマについて演説したり追悼したりする時、そこには国家・国民的な主体性を

17　もちろん、ゲンには九州の炭鉱に出稼ぎに行く兄がいるが、この語りの方向性は、プロレタリアートの苦しみを表すことなく、すぐに消えていく。

18　この論点は、ミシェル・フーコーの以下の著作に見られる主要な問題構制のうちの一つである（Foucault 2007、Foucault 2008）。この論点は、生政治が主権の根底に存するほとんど形而上学的な真理だとするジョルジョ・アガンベンのそれとは全く異なるものであることに注意されたい（Agamben 1998）。

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』
ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

構築する主権権力の操作が見て取れる。貨幣の循環がもたらす端的に物理的な帰結の内に、また、人口の確率的な動向という観点から爆弾の犠牲者を実験対象として扱う傾向の内には、生政治的なものが見出される。このように、このマンガはトラウマについての別の理解を提示する。もっとも、もしトラウマという語にこだわりたいなら、そういう言い方になるという話だが。ここで言うトラウマとは、あらかじめ設定された主体（国家であれ個人であれ）の境界線の侵犯のことではなく、多種多様性（実在的なもの）がその根底から外へと開かれた状態のことである。そしてそれが同時に、権力を扱うさまざまな異なる技術を支えている。

ともかく、「はだしのゲン」において優勢を占めるのは生政治的なものであり、それが自らの内に、権力を扱う他のさまざまな技術を潜在的可能性として折りたたんでいる。だがこのマンガは、単に生政治的なものの表象や、それについての言説であるにとどまらない。少年マンガにおける可塑的な線に沿って進む運動に身を投じるようわれわれを駆り立てるのは、この作品の提案するもの――マンガを信頼すること――である。この可塑的な線は、生を肯定したり擁護したりする政治の内へと延長されるだけではなく、生そのものが、その根底から外へと開かれた状態として姿を現わすような政治の内へと延長される。そこでは、生が政治の内に入ってくるまさにその場所で、可塑的な線の爆発が抵抗を実現する。これこそが、ヒロシマという世界の上空で爆発するマンガ爆弾なのだ。

参考文献

Agamben, Giorgio (1998): *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, trans. Daniel Heller-Roazen, Stanford: Stanford University Press. (ジョルジョオ・アガンベン、高桑和巳訳『ホモ・サケル――主権権力と剥き出しの生』以文社、2003 年)

Cheah, Pheng (2008): Crises of Money, In: *positions* 16:1 (Spring), pp. 189-219.

Deleuze, Gilles (1986): *Cinema I : The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press. (ジル・ドゥルーズ、財津理・齋藤範訳『シネマ１＊運動イメージ』叢書ウニベルシタス、法政大学出版局、2008 年)

Deleuze, Gilles and Guattari, Félix (1987): *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press. (ジル・ドゥルーズ／フェリックス・ガタリ、宇野邦一・小沢秋広・田中敏彦・豊崎光一・宮林寛・守中高明訳『千のプラトー』河出書房新社、1994 年)

Deleuze, Gilles (1994): *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton, New York: University of Columbia Press.

Eisenstein, Sergei (1988): *Eisenstein on Disney*, ed. Jay Leyda, trans. Alan Upchurch, London: Methuen.

Foucault, Michel (2007): *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France 1977-78*, ed. Michel Senellart, trans. Graham Burchell, Basingstoke, UK: Palgrave McMillan. (ミシェル・フーコー、高桑和巳訳『ミシェル・フーコー講義集成〈7〉安全・領土・人口――コレージュ・ド・フランス講義　1977―78』筑摩書房、2007 年

Foucault, Michel (2008): *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France 1978-79*, ed. Michel Senellart, trans. Graham Burchell, Basingstoke, UK: Palgrave McMillan. (ミシェル・フーコー、慎改康之訳『ミシェル・フーコー講義集成〈8〉生政治の誕生――コレージュ・ド・フランス講義　1978―79』筑摩書房、2008 年

Groensteen, Thierry (2007a): *The System of Comics*, trans. Bart Beaty and Nick Nguyen, Jackson: University Press of Mississippi. (ティエリ・グルンステン、野田謙介訳『マンガのシステム――コマはなぜ物語になるのか』青土社、2009 年)

Groensteen, Thierry (2007b): *La Bande Dessinée: Mode d'emploi*, Paris: Les impressions nouvelles.

Hansen, Miriam (2000): The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism, In: Gledhill, Christine and Williams, Linda (eds): *Reinventing Film Studies*, London: Arnold, pp. 332-350.

Harootunian, Harry (2003): Ghostly Comparisons, In: Lamarre, Thomas and Nae-hui Kang (eds): *Impacts of Modernities*, Hong Kong: Hong Kong University Press, pp. 39-52.

Honda, Katsuichi (1993): The Blindness of Japanese Peace Movements, In: Lie, John (ed.): *Against Amnesia and Complacency*, New York: Monthly Review Press, pp. 69-74.

Igarashi, Yoshikuni (2000): *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970*, Princeton: Princeton University Press.

Itō, Yū and Omote, Toshiyuki (2006): *Barefoot Gen* in Japan: An Attempt at Media History, In Berndt, Jaqueline and Richter, Steffi (eds): *Reading Manga: Local and Global Perceptions of Japanese Comics*, Berlin: Leipziger Universitätsverlag, pp. 21-38.

Ivy, Marilyn (2005): In/Comparable Horrors: Total War and the Japanese Thing, In: *Boundary 2*, 32:2, pp. 137-149.

LaMarre, Thomas (2000): *Uncovering Heian Japan: An Archaeology of Sensation and Inscription*, Durham: Duke University Press.

LaMarre, Thomas (2009): *The Anime Machine: A Media Theory of Animation*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Malabou, Catherine (2008): *What Should We Do with Our Brain?*, trans. Sebastian Rand, Bronx: Fordham University Press. (カトリーヌ・マラブー、桑田光平・増田文一朗訳『わたしたちの脳をどうするか――ニューロサイエンスとグローバル資本主義』春秋

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』
ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/　ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center
ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界――グローバルなマンガ研究の可能性を開くために』

社、2005 年)
McCloud, Scott (1994): *Understanding Comics: The Invisible Art*, New York: Harper Collins. (スコット・マクラウド、岡田斗司夫訳『マンガ学――マンガによるマンガのためのマンガ理論』美術出版社、1998 年)
Nakatani, Hajime (2006): Empire of Fame: Writing and Voice in Early Medieval China, In: *Positions* 14:3, pp. 535-566.
Nancy, Jean-Luc (2005): *The Ground of the Image*, trans. Jeff Fort, New York: Fordham University Press. (ジャン＝リュック・ナンシー、西山達也・大道寺玲央訳『イメージの奥底で』以文社、2006 年)
Ōtsuka, Eiji (2008): Disarming Atom: Tezuka Osamu's Manga at War and Peace. trans. Thomas Lamarre, In: *Mechademia 3: The Limits of the Human*, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 111-125. (大塚英志「日米講話と『鉄腕アトム』: 手塚治虫はなぜ「アトム」を武装解除したか」、〈特集・占領期再考――「占領」か「解放」か〉、『KAN vol. 22』2005 Summer、178-189 頁)
Yoneyama, Lisa (1999): Ethnic and Colonial Memories: the Korean Atom Bomb Memorial, In: *Hiroshima Traces: Time, Space and the Dialectics of Memory*, University of California Press, pp. 151-186. (米山リサ「エスニックな記憶・コロニアルな記憶――韓国人原爆慰霊碑をめぐって」、小沢弘明・小田島勝浩訳『広島――記憶のポリティクス』第五章、岩波書店、2005 年
五十嵐惠邦「原爆、天皇、そして歴史――戦後日米関係の“起源の物語”」『敗戦の記憶――身体・文化・物語　1945-1970』第 1 章、中央公論新社、2007 年
大瀧友織・樋口耕一「マンガを「言葉」で読む――計量的分析の試み」、吉村和真・福間良明編著『「はだしのゲン」がいた風景――マンガ・戦争・記憶』梓出版社、2006 年、119-146 頁
大塚英志『戦後まんがの表現空間――記号的身体の呪縛』法蔵館、1994 年
表智之「マンガ史における「ゲン」のポジション」、吉村和真・福間良明編著『「はだしのゲン」がいた風景――マンガ・戦争・記憶』梓出版社、2006 年、59-86 頁
川口隆行『原爆文学という問題領域（プロブレマティーク）』創言社、2008 年
夏目房之介『マンガはなぜ面白いのか――その表現と文法』NHK ライブラリー、日本放送出版協会、1997 年
夏目房之介『手塚治虫の冒険――戦後マンガの神々』小学館文庫、小学館、1998 年
福間良明「『原爆マンガ』のメディア史」、吉村和真・福間良明編著『「はだしのゲン」がいた風景――マンガ・戦争・記憶』梓出版社、2006 年、10-58 頁
布施英利『マンガを解剖する』ちくま新書、筑摩書房、2004 年

中沢啓治（1975-1993）：『［コミック版］はだしのゲン』、汐文社
Nakazawa, Keiji (2004-2009): *Barefoot Gen: A Cartoon History of Hiroshima*, trans. Project Gen, San Francisco: The Last Gasp of San Francisco.

ISBN978-4-905187-00-4　http://imrc.jp/ ⓒ 2010 Kyoto Seika University International Manga Reaseach Center