

4

「マンガ」という自明性 ——ガラパゴス島に棲む日本のマンガ言説

小田切博

1 アメリカの日本マンガ

現在、欧米での「マンガ」は、「Comics」の1ジャンル、もしくはそれに関する話題、またはコミック・ビジネス上のトピックのひとつとして語られるものになっている。

たとえば米『New York Times』紙の2010年3月12日付けの「Arts Beat」というコーナーでは、マーク・ミラー (Mark Millar) とジョン・ロミータ Jr. (John Romita Jr.) コンビによる映画化された話題作『Kick-Ass』¹ やテレビドラマ『Buffy the Vampire Slayer (バフィー～恋する十字架～)』のコミカライズ² などと並んで、久保帯人『BLEACH』³ がその週のコミック単行本ベストセラーリスト1位の作品として名を連ねているのを見ることができる。

この『New York Times』(以下、NYTと略す)のベストセラーリストはその分類のされ方が興味深い。

NYTのリストにおけるコミック単行本にあたる「Graphic Books」カテゴリはそのフォーマット別に三つに分けられており、先の記事で挙げられている『Kick-Ass』は2010年3月第2週におけるハードカバー (HARDCOVER GRAPHIC

1 Marvel Comicsのクリエイターオリジナル作品レーベル「ICON」から2008年に発売されたシリーズの単行本。
2 Joss Whedon原作、Jane Espenson脚本、Georges Jeanty作画、Dark Horse Comics、2007年～。正確にはテレビシリーズ終了後の物語を描いたコミックスオリジナルの続編。
3 英語版はViz Mediaより2004年から刊行。

BOOKS) 部門、『Buffy the Vampire Slayer』はペーパーバック (PAPERBACK GRAPHIC BOOKS) 部門のそれぞれ 1 位である。以上の 2 項目は純粋にブックフォーマットの違いであり、きわめてわかりやすいものだが、残りのひとつ、『BLEACH』が 1 位にカウントされている分類項目はじつはマンガ (MANGA) 部門というものだ。

このリストの構成を見て「日本マンガは新聞のベストセラーリストに独立した項目を持つほどの人気がある」といった主張を導き出すのはたやすい。しかし、現実にはこのリストの構成は必ずしもそのような現実を意味してはいない。

無論日本マンガがアメリカ市場に一定の規模をもって根付いていなければこのような現実が生じ得ないのは確かだが、ここでいう「マンガ」はじつは「日本マンガのことではない」のである。

そのことは 5 位にアメリカオリジナルの『Dark Hunters』⁴ が含まれていることを見ればわかる。カテゴリの基準が明示されていないので断言はできないが、実際にはここでいう「マンガ」は、おそらく日本でいう「新書版単行本」部門として設けられたカテゴリーではないかと思われる。

アメリカにおけるコミックス単行本はコミックブックのサイズに合わせた A4 版サイズのもものが中心であり、「Digest」や「Tankobon」などと呼ばれる新書版単行本は日本マンガの翻訳によって普及した比較的新しい形態である。もちろん絵柄の問題が勘案されている可能性はあるが、リストの性格から見てここではそれが日本マンガであるからではなく、ブックフォーマット上の区分のひとつとして「新書版単行本」が「マンガ」としてひと括りにされている可能性が高い。

逆に現在のアメリカでは、日本マンガの翻訳であっても大判のハードカバーもしくはソフトカバーで出版された場合、意識的に「マンガ」ではなく「グラフィックノベル」と謳っている場合がある。

たとえばヴァーティカル (Vertical) 社が出版している『ブッダ』をはじめとする手塚治虫作品⁵ は大判ハードカバーで出版され、カタログなどでは「グ

ラフィックノベル」として宣伝されている。日本に先行してカナダの出版社ドローン&クォーターリー (Drawn & Quarterly) から英訳版が出版された辰巳ヨシヒロ『劇画漂流』などでもこれと同様の戦略がとられている。

つまり、アメリカにおける「マンガ」という言葉はすでに「日本のマンガ」を意味するとは限らず、実際に日本マンガであったとしてもそのために「マンガ」といわれるとは限らない、用法上はそういう言葉になっている。

欧米において「マンガ」という言葉が使われるようになったことで、その言葉によってある特定のスタイル(ここではそれがどのようなものかは問わない)の絵柄やナラティブがそこから想起されるようになった面はあるが、そのような表現様式の部分で「日本マンガ」的な「非日本産マンガ」もすでにアメリカでも珍しいものではない。

先駆的な例としては 80 年代から日本マンガの模倣的なスタイルで作品を描き続けているベン・ダン (Ben Dunn) のインディーコミックス出版社アンタラクティックプレス (Antarctic Press) や日本の SF 作家、高千穂遥の小説『ダーティペア』のキャラクターを使ったオリジナルコミックスを描いていたアダム・ウォーレン (Adam Warren)、アダム・ヒューズ (Adam Hughes) ら日本人マンガ家からの影響を受けたアーティスト集団「ガイジンスタジオ (Gaijin Studio)」の作家たちなどがいたし、90 年代にはカプコンのビデオゲーム『ストリートファイター』シリーズやタカラの玩具『トランスフォーマーズ』シリーズなどのコミカライズを手がけるクリエイター集団ウドン (UDON) に代表される日本マンガの影響を強く受けた東アジア圏の作家たちのアメリカ進出もあった。

さらに 00 年代の『ポケットモンスター』のブーム以降は、『スターウォーズ』などのアメリカ産エンターテインメントと『ドラゴンボール』などの日本製アニメ、マンガから区別なく影響を受けた「マンガ世代」とでもいうべき作家たちが登場している。『美少女戦士セーラームーン』マンガ版の英訳出版で急成長したトーキョーポップ (TOKYOPOP) 社などの新興出版社から続々とデビュー

ク』などの作品が同一フォーマットで出版されている。

4 興味深いことに、このシリーズは『Lords of Avalon』という別作品が Comics としてマーヴルコミックスから発売されている (Robin Furth 脚色、Tommy Ohtsuka 作画、2009 年)。こちらの作品のアーティストのトミー大塚はアメリカでの仕事が多いが日本人マンガ家である。

5 2006 年に刊行が開始された英訳『BUDDHA』をはじめ、『きりひと讃歌』『アポロの歌』『MW』『ブラックジャック』

したこうした新世代作家たちは、そのすべてが成功しているとはいえないが、先のNYTのベストセラーリストに登場するシェリリン・ケニオン (Sherrilyn Kenyon) のファンタジー小説のコミカライズである『Dark Hunters』などメディアミックス的な動きの中からヒットを生み出す例が出てきているし、オリジナル作品でもブライアン・リー・オマリー (Bryan Lee O'Malley) の『Scott Pilgrim』の映画化が決定するなど確実に北米のコミックス産業の中で独自の地位を築きつつある。

こうしたマンガ世代の作家や読者にとってもすでに「マンガ」は必ずしも日本マンガのことだけを意味していない⁶。このまま表現のハイブリット化が進んでいけばマンガという言葉自体の求心力は徐々に薄れ、現在想起されるような「マンガ」の絵柄やコマ割りは今後作家にとっては技法やスタイルにおける選択肢のひとつになっていくだろう。

2 異文化としてのマンガ

以上のようにアメリカ、カナダの北米圏に限定しても日本マンガの受容と流通は、「北米圏におけるマンガ全体」という意味での「Comics」の領域の一部になっている。この点はフランスなどヨーロッパ各国も同様だろうが、異文化としての「マンガ」の流入とその受容の過程においては、「マンガ」とその国に元からあるマンガ (コミックス、バンドデシネ) の差異と共通点が意識され、議論の対象となる。

英語圏においては、先に挙げたような日本マンガの影響を受けた実作者だけではなく、フレデリック・ショット (Frederik L. Schodt) の『MANGA! The World of Japanese Comics』(Schodt 1986)、『Dreamland Japan Writings on Modern Manga (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)』(Schodt 1996) などの先駆的な日本マンガ論や2004年に『WATCHING ANIME, READING MANGA: 25Years of Essays and Reviews』(Patten 2004) としてまとめられたフレッド・パッテン (Fred Patten) による『Animerica』などのミニマガジンでの紹介記事、エッセイといったかたち

で80年代から「語られる対象としての日本マンガ」はすでに意識されていた。アカデミックな領域でもショットやパットンが紹介活動をはじめた70年代末から80年代初めごろには、国際的なマンガ研究誌『International Journal of Comic Art』の主催者であるジョン・レント (John A. Lent) や『World Encyclopedia of Comics and Cartoons』(Horn, 1998) の編者モーリス・ホーン (Maurice Horn) らが「研究対象としての日本マンガ」を見出している。

90年代以降はコミックスブーム⁷によってコミックス全般への一般的な関心が高くなったこともあってマンガが論じられる機会も多くなり、00年代のマンガブームによって「マンガ」関連の出版物は爆発的に増加した。

そこには「マンガ」と「Comics」の差異と同質性については、じゅうぶんとはいえないまでもすでに議論は存在していたのだ。

3 日本における海外マンガ認識

しかし、日本国内ではこの点についてまったく状況が異なっている。日本において現在「マンガ」とはほぼ日本マンガのことのみを意味し、海外のそれは日本においては「マンガ」とは考えられていないといつてよい。

また、現在の日本のマンガ言説においては雑誌や新聞における簡単なブックレビューや紹介記事から批評、研究にいたるまで、「マンガ」とはある特定の形式を持ったメディア、表現様式、ウィル・アイズナー (Will Eisner) やスコット・マクラウド (Scott McCloud) のいう「シーケンシャル・アート (Sequential Art)」(Eisner 1985, McCloud, 1993) のようなもの、より狭義には週刊や月刊で発行されるマンガ雑誌に連載されているようなストーリーマンガを意味する、ことが自明の前提とされている。

最初の「海外のマンガがマンガとは考えられていない」という点に関しては、まず日本のマンガ市場は国際的に見て異常なほど規模が大きく、国内で生産されるマンガ作品自体があまりにも大量に存在するため、海外のマンガの流通量そのものが絶対的に少ない、という事実を指摘できる。

流通量の少なさは「海外のマンガ」というもの全般に対しての認識の希薄さ

6 逆に Svetlana Chmakova, *DRAMACOV* Vol.2 (TOKYOPOP, 2006) の劇中で描かれているように「日本マンガこそマンガである」と主張する原理主義的なマニア層も存在する。

7 この現象についての詳細については、拙著「小田切 2007」を参照されたい。

に直結する事象であり、読者レベルではこの事実を根拠にして「日本では海外のマンガは売れない＝海外のマンガは質が低い」といった短絡的な主張がなされることもある。

だが、この点について本当に奇妙なことは現在「海外のマンガ」については実際には「売れて」いるにもかかわらずそれが「マンガ」だとは見なされていない例が多数見受けられる、という点にある。

この日本のマンガ市場の奇妙さを表すもっとも象徴的な例はチャールズ・シュルツ (Charles Schulz) 『Peanuts』、エルジェ (Hergé) 『Tintin』という英語圏、フランス語圏における代表的な古典マンガ作品の日本国内での流通の仕方だ。

シュルツの『Peanuts』は劇中に登場するビーグル犬、スヌーピーのキャラクターがあまりにも有名であるため、原題が『Peanuts』であることすらあまり知られておらず、主にグッズやぬいぐるみなどのマーチャンダイジングによってその知名度を保っている。ただ、マンガ作品の翻訳が存在しないかといえば、じつは現在でも文庫や大判の単行本のかたちで複数の日本語訳単行本が流通している⁸。ただ、それらはマンガとして議論の対象とされることはほとんどなく、書店の店頭でもコミックスのコーナーには置かれておらず、海外文学や人生指南書などと同じ棚に配されていたりする。

エルジェの『Tintin』については扱われ方の違いがより明瞭であり、「タンタンの冒険」としてシリーズ全作が福音館書店より翻訳刊行されているにもかかわらず、このシリーズは流通レベルでは一貫して「絵本」として売られており、こちらがマンガとして語られることは滅多にない。

こうした例はじつはこれまでも無数に存在しており、90年代には日本でのアメリカ産アクションフィギュアのブームを背景にしてトッド・マクファーレン (Tod McFarlane) の『SPAWN』やジム・リー (Jim Lee) 作画期の『X-Men』⁹などが数万部を売り上げていたことがあったし、最近もマルジャン・サトラピ

(Marjane Satrapi) 『Persepolis』やアラン・ムーア (Alan Moore) とエディ・キャンベル (Eddie Campbell) の『From Hell』などが海外の文芸作品翻訳全体から見ても特筆すべきロングセラーになっているが、これらの現実は批評家や研究者を含め、日本におけるマンガ言説からはほぼ無視されている。

たとえば日本では現在年末に雑誌などでその年に出版された「マンガの年次ベスト」を選出することが定番化しており、ムックといわれるペーパーバックのかたちで「その年出版されたマンガの年次ガイドブック」が複数の出版社から毎年刊行されている¹⁰のだが、これらの翻訳作品がその年次ベストにリストアップされることはほとんどなく、それらのガイドブックには「海外のマンガ」を扱う視座自体が事実上存在していない。

つまり、翻訳の有無やその流通量の多寡以前に「日本のマンガ以外のことは自分たちには無関係なものである」という態度が現在の日本におけるマンガを巡る言説の実態であり、私見では海外の研究者やジャーナリストにまず理解してもらわねばならないのはこのような現実の存在だと思う。

アメリカでは仏語圏の作品の翻訳もそれなりの量がこれまで出版されてきたし、それらを対象にした研究も多数存在している (Beaty 2007, McKinney (ed.) 2008 など)。仏語圏の研究者たちが「BDはAmerican Comicsとは違う」と語る時にも、その背後では実際の読書体験に基づいた二者の差異と同質性の検討がなされているはずだ。

しかし、ほとんどの日本人にとっては、アメリカのものであれフランスのものであれ、それらは一律に「海外のマンガ」でしかない。そこではまず実際の読書体験の有無にかかわらず「海外のマンガ」は「日本マンガとは違うもの、関係ないもの」だという価値判断がまったく無根拠におこなわれてしまっている。そして、この前提の無根拠さは日本国内では批評家や研究者にすらほとんど自覚されていない。

日本人にとって「マンガ」はあまりにも自明なものであり、それがなにを意味するかはほとんど疑われないが、その枠内で思考し続ける限り、国際的な議

8 講談社+α文庫版の選集『スヌーピーのめんどくさい生活』(1995年～)や角川書店の『SNOOPY』(2002年～)など。

9 コミックブックとしては主に80年代末から90年代後半までにMarvel Comicsより刊行されたもの。小学館ブロッグでの翻訳は1994年から。

10 『このマンガがすごい!』(宝島社)、『このマンガを読め!』(フリースタイル)など。

論など成り立ちようが無いのではないか。

4 海外マンガへの視座

もともと、これは現在の日本におけるマンガ言説に関するものであり、じつはかつての日本におけるマンガ論では「海外のマンガ」が相応に意識され読まれたうえで議論がなされていた。

1970年に出版された『現代マンガの思想』（石子 1970）のなかで美術評論家の石子順造は「カーズーン」と「連続コママンガ」という言葉を使っているが、これはアメリカにおける「Cartoon」と「Comic Strip」の訳語だと思われる。

石子は同書の中でアメリカにおけるコミックス研究の先駆的な仕事のひとつコールトン・ウォー（Coulton Wough）『The Comics』（Wough 1947）を引いて同書の冒頭部分でアメリカのコミック史について語ってもおり、彼がアメリカにおける同時代のコミックスとその研究を参照、意識した上で議論を展開しているのはあきらかである。同様に彼と同世代の日本におけるマンガ論者、鶴見俊輔（鶴見 1973）や尾崎秀樹（尾崎 1972）、佐藤忠男（佐藤 1973）、草森紳一（草森 1967）といった論者たちが60年代末から70年代前半にかけて著したマンガ論の著作は、それぞれなんらかのかたちで海外のマンガをモデルとして日本でのマンガのあり方を論じていた。

『現代マンガの思想』に先行して1967年に出版された『マンガ芸術論 現代日本人のセンスとユーモアの功罪』（石子 1967）のまえがきで、石子はむしろ自身のマンガ論に先行する伊藤逸平（伊藤 1954）や須山計一（須山 1954）らのマンガ論が「外国マンガの紹介」に偏っていることに対して不満の意を表明しており、彼ら以前の日本におけるマンガに対する議論が海外のマンガと日本のそれを関連付けておこなわれてきたことがそこからはっきりとわかる。

つまり、問題はなぜ石子、鶴見らの時点では存在していた「外国マンガ」に対する視座が現在では失われてしまっているのか、という点にある。

5 ふたつのマンガ観

マンガ研究者の竹内オサムは1987年に出版されたマンガ論のアンソロジー

『マンガ批評宣言』に収録された「マンガ批評の現在——新しき科学主義への綱渡り」（竹内 1987）という論考のなかで、戦後日本におけるマンガ批評を昭和30年代（1955～64年）、40年代（1965～74年）、50年代（1975～84年）の三期に分類した。

このテキストにおいて、竹内は昭和30年代までのマンガ批評は児童文学者や教育者を中心とした理想主義的な児童文学に対する商業主義的なマンガを批判する「教導的態度」のものだったとし、彼らの持つ「〈マンガ＝低俗〉という枠組み」のなかでの批評を否定的に語っている。

「マンガ批評の現在」においてこうした昭和30年代までの批評家たちのあとに登場し40年代の批評家として位置づけられているのが先に挙げた石子、鶴見らの世代の論者たちである。竹内は『鉄腕アトム』にはじまるテレビアニメとの連動でマンガ人気が高まり、若年労働者向けの貸本劇画¹¹の隆盛によってより年長の読者もつかんだ日本マンガの発展期であるこの時期にマンガについて盛んに発言していた彼らを「それぞれその本来の分野では名の知れた、批評家、研究者」、「インテリ」だと位置づけている。

『マンガ批評宣言』出版の前年1986年に出された呉智英『現代マンガの全体像』（呉 1986）で呉はこの世代の論者たちの議論を「大衆文化論としてのマンガ論」と表現しているが、竹内もまたこれを「大衆文化」といった「それぞれの本来の分野」での用語を使い「既存科学の検討例として」マンガを語ろうとした批評だとし、30年代までの論者同様そこには「素直な読者の読みが見えてこない」と批判的に見ている。

つまり、昭和40年代までのマンガ批評は、マンガ読者としての視線を軽視した外部からの分析だ、という理解がそこでは示されている。

そして、これら先行世代の外部からの批評に対して子ども時代からマンガを読み続けてきた「マンガ世代の批評」が竹内自身を含めた米沢嘉博（米沢 1980）、村上知彦（村上 1979）、橋本治（橋本 1981 / 1979）といった50年代に登場したマンガ批評の語り手たちである、というのがこの論考で示されてい

¹¹ 書店売りではなく貸し本屋向けに制作されたオリジナル作品、またはアンソロジー形式のマンガ単行本。貸し本屋は70年代まで多く存在していた形態の書店で、主にブルーカラーの労働者向けに娯楽読み物を提供した。現在海外で評価が高い水木しげるや辰巳ヨシヒロは貸本向けに多くのオリジナル作品を描いた作家である。

るこの時点までの日本におけるマンガ言説史の整理である。

この竹内が提示した図式はこれ以降に発表された夏目房之介『マンガ学への挑戦——進化する批評地図』(夏目 2004)、小山昌宏『戦後「日本マンガ」論争史』(小山 2007) など最近出版されたマンガ言説史を論じた著作にも引き継がれている日本におけるマンガ批評、研究ではほぼ公式化しているといつてよい見方だが、実際にいま改めて石子や鶴見らのテキストを読んでみると、この竹内の描いた図式にはいくつかの点で疑問を抱かざるを得ない。

たしかに美術評論家の石子、大衆文化全般の研究者である鶴見、大衆文学の研究者である尾崎、映画評論家の佐藤らはマンガについて論考を発表した時点でそれなりに名の知れた批評家、研究者であったが、竹内の指摘とは異なり、彼らの著作を読んでまず感じられるのは彼らの読者としての好悪の表明の率直さである。石子の劇画に対する熱い思い入れにしろ、鶴見の「私はサザエさんが好きだ」という明快な言明にしろ、彼らのマンガに対する読者としての趣味性の提示は直截且つ明快であり、むしろ米沢や村上らの過剰な思い入れの込められた当時のテキスト群のほうが、作品そのもののあり方と論者の視点をはっきり切り分けられておらず、そこから彼らの「素直な読者の読み」を読み解くことのほうがはるかに難しい。

この竹内の評価は実際にはテキストそのものの分析からなされたものではなく、幼少期から手塚治虫以降の戦後マンガを読んで育った第二次大戦後のベビーブーム以降に生れた論者たちが抱く石子らの持つ「古いマンガ観」への反発に由来するものではないのか。

そしてこの新旧のマンガ観の対立こそが、石子以前の世代と竹内以降の世代のマンガ論のあいだの決定的な断絶なのではないかと思える。

6 マンガ概念の異同

日本語での「マンガ」、英語の「Comics」フランス語の「Bande dessinée」は同一の表現様式、メディアを指す言葉だと考えられているが、それぞれの言葉としての指示対象はまったく異なっている。

「マンガ」は「マンガ絵」といういわれ方に象徴されるように「ある特定の絵柄、

絵の描き方」を意味する言葉である、対して英語の「Comics」は「喜劇」の意味であり、コンテンツの内容を指すものだ。フランス語の「Bande Dessinée」は英語の「Comic Strip」の仏語訳だといわれ、「描かれた帯」、つまり「複数のコマを持つマンガ(シーケンシャルアート)」の表現様式を意味している。

このうちマンガというメディアの一般的な呼称としてもっとも不可解に思えるのは英語の「Comics」だろう。なぜ「喜劇」を意味する「Comic」がシーケンシャルアートの呼称であるのかは簡単には納得しづらい。実際に『Buck Rogers』や『Tarzan』などのストーリーものの新聞マンガは英語では「Comic Strip」ではなく「Adventure Strip」と呼ばれており、普通に考えれば「複数のコマを持つマンガ」という意味は「布切れ」という意味の単語であり、おそらくコマに対する形容として選択されたであろう「Strip」のほうに存在すると思われる。しかし、実際には英語でのマンガというメディア全般を意味する言葉は「Comics」なのだ。

実際にアメリカでのこの言葉と内容の齟齬についてはかなり以前から議論の対象になってきたようだが、日本語の「マンガ」という言葉もこの点ではかなり厄介である。

「マンガ」は絵柄を示す言葉だが、「マンガ的」といった形容詞的な用法に象徴されるように「Comics」同様実際の用法としては「滑稽な」といったニュアンスを含んでいる。日本の近代マンガの出発点が江戸末期にイギリス人によって創刊された『The Japan Punch』の一コママンガをモデルにした「ポンチ絵」だったことを考えればこのこと自体は不思議ではない。「滑稽な絵」という意味を持つ「マンガ」という言葉は本来「シーケンシャルアート」という表現様式と等号で結ばれるような言葉ではないのだ。日本での近代的なマンガの出発点ははっきりと諷刺やユーモアを目的にした一枚モノの「一コママンガ(カートゥーン)」だった。

もともと「一コママンガ」こそが「マンガ」だったのである。

7 「おとなまんが」の排除

このことは、たとえば草森紳一の1967年に出版された最初の著作『マンガ考 僕たち自身の中の間抜けの研究』を読むとよくわかる。この本の中で草森

が理想としている「マンガ」とは、あきらかに手塚以降のストーリーマンガではなく、『New Yorker』や『Playboy』といったアメリカ雑誌に掲載されている「カートゥーン」を範とした洒落な「絵とアイデアを基調としたマンガ」である。

じつは草森や石子らの世代まではこうした一枚モノの「カートゥーン」こそが「おとなまんが」であり、劇画を含むストーリーマンガは「子どもまんが」であるという暗黙の前提が存在していた¹²。

この「おとなまんが／子どもまんが」という区別は現在は日本においてもほぼ死語に近い用法ため理解しがたいだろうが、すでにシリアスなストーリーマンガが少年誌や青年誌の誌上の主流を担うようになっていた70年代においてもこうした感覚は社会的な共通認識として生き残っていた。

そして、これは欧米のマンガをモデルにする当時の感覚ではさほどおかしなことでもなかったのである。草森が理想とするスタインベルグ (Steinberg) やジェームス・サーバー (James Thurber) といった『New Yorker』などの一流の文芸誌に作品を発表しているカートゥーニストは、アメリカでも非常にシリアスな評価を受けているアーティストであり、当時依然としてアメリカ社会の中でのコミックブックが子ども向けの読み物でしかなかったことを考えれば、実際に描かれた作品を見ずに欧米を基準にしたマンガ観だけで判断する限り「カートゥーン＝大人向け」「ストーリーマンガ＝子ども向け」という図式は妥当なものだった。

もちろん現在の目から見れば「カートゥーン」と「ストーリーマンガ」の違いは表現様式の差であって内容の違いではないのだが、おそらく「おとなまんが／子どもまんが」という図式を自明視する当時のマンガ観では「シリアスなストーリーマンガ」というものの存在をうまく位置づけることが困難だったのだろう。実際、石子らの議論はこの点に関しては記述が混乱していてわかりづらい。

¹² この点は、戦後ストーリーマンガの先導者であった手塚治虫自身が自身の出版社である虫プロダクションで出版していた雑誌『COM』1967年3月号に寄せた「マンガ賞の審査をして……」という文章のなかで、はっきり言明している (手塚 1967)。

しかし、こうした状況に対して竹内のいう「昭和50年代のマンガ批評」の論者たちが無意識にとった戦略は「おとなまんが／子どもまんが」という図式を覆して表現様式と内容にはっきりした区別を与えることではなかった。彼らは「マンガ」概念から当時の「おとなまんが」だったカートゥーンを排除し、「子どもまんが」の延長上にあるものだけで「マンガ」という概念を捉えなおそうとしたのである。

この点で1989年に出版された村上知彦と竹内オサムの共編によって出された全五巻のアンソロジー『マンガ批評大系』(註:平凡社刊)は象徴的なものだ。それまでのマンガ言説を集成したこのシリーズに収録されたテキストのほとんどは手塚以降のストーリーマンガとその前身である戦前の子どもマンガに関するものであり、その編集方針自体が彼らの世代による「新しいマンガ観」をわかりやすく象徴している。

このように考えるとカートゥーンからの流れにあるものとして「マンガ」を捉える石子や草森たちと手塚以降のストーリーマンガこそが「マンガ」であるという前提に立つ80年代以降の論者たちの間では「マンガ」という言葉の指し示す対象領域がまったく異なっていることになる。じつは70年代後半から80年代前半にかけての日本におけるマンガ言説の最大の変質はこの「おとなまんが」としてのカートゥーンの排除にあるのだと思う。

そして、問題にすべきなのはこのような認識の齟齬が同じ「マンガ」という言葉で括られることによってまったく自覚されていない点である。

先に述べたように竹内の議論では昭和30年代のマンガ論は教育者や児童文学者からの(主に批判的な)アプローチとしてまとめられているが、それらは主として「子どもまんが」に対する議論であって、そこでは石子や草森によって直接意識されていた「カートゥーン」の実作者である須山計一や風刺マンガ専門誌『VAN』の編集者であった伊藤逸平による「外国マンガ」の紹介の存在はなかったことにされてしまっている。

そこではすでに言説史が歪められているのである。

また、ここから現在の日本における「海外のマンガ」を無関係なものとして見る態度の萌芽を見ることもたやすいが、現時点ではそう判断するのは拙速だろうと思う。ただ、ひとつだけはっきりいえるのは、私たちが現在「マンガ」

というものに関して持っている感覚、理解を自明視すべきではない、ということだ。

異文化である海外のマンガはもちろん、私たちは過去の自分たちのマンガ観すらさほどキチンと理解しているとはいえない。

そのことをこそ私たちははっきり自覚すべきである。

参考文献

- Beaty, Bart (2007): *Unpopular Culture*, University of Tronto Press.
- Campbell, Eddie and Moore, Alan (1999): *From Hell*, Marietta: Top Shelf Productions. (日本語訳はみすず書房より 2009 年刊行)
- Campos, Claudio (Art) and Kenyon, Sherrilyn (Story) (2009): *Dark Hunters*, New York: St. Martin's Griffin.
- Eisner, Will (1985): *Comics & Sequential Art*, Poorhouse Press.
- Gustine, George Gene (2010): *Graphic Books Best Sellers: Manga Making News*, <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/03/12/graphic-books-best-sellers-manga-making-news/>, last access 2010/7/4
- Horn, Maurice (1998): *World Encyclopedia of Comics and Cartoons*, Chelsea House Publications.
- McCloud, Scott (1993): *Understanding Comics*, Kitchen Sink Press.
- McFarlane, Todd (1992): *Spawn*, Berkeley: Image Comics. (日本語訳はメディアワークスより 1996 年から刊行)
- McKinney, Mark (ed.) (2008): *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*, University Press of Mississippi.
- New York Times (2010): *Graphic Books Best Sellers List*, <http://www.nytimes.com/2010/03/21/books/bestseller/bestgraphicbooks.html>, last access 2010/7/4
- O'Malley, Bryan Le (2004): *Scott Pilgrim*, Portland: Oni Press Weekly.
- Patten, Fred (2004): *WATCHING ANIME, READING MANGA: 25Years of Essays and Reviews*, Stone Btidge Press.
- Satrapa, Marjane (2000): *Persepolis*, Paris: L'Association. (日本語訳はバジリコより 2005 年刊行)
- Schodt, Frederik L. (1986): *MANGA! MANGA! The World of Japanese Comics*, Kodansha America.
- Schodt, Frederik L. (1996): *Dreamland Japan Writings on Modern Manga*, Stone Btidge Press. (フレデリック・L・ショット『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』マール社、1998 年)
- Waugh, Coulton (1991): *The Comics*, University Press of Mississippi. (原本は 1947 年に Mcmillan から出版)
- 石子順造『マンガ芸術論——現代日本人のセンスとユーモアの功罪』富士書院、1967 年
- 石子順造『現代マンガの思想』太平出版社、1970 年

- 伊藤逸平『世界の漫画』ダヴィット社、1954 年
- 尾崎秀樹『現代漫画の原点——笑い言語へのアタック』講談社、1972 年
- 小田切博『戦争はいかに「マンガ」を変えるか：アメリカンコミックスの変貌』NTT 出版、2007 年
- 草森紳一『マンガ考——僕たち自身の中の間抜けの探究』コダマプレス、1967 年
- 呉智英『現代マンガの全体像』情報センター出版局、1986 年（増補版、史輝出版、1990 年）
- 小山昌宏『戦後「日本マンガ」論争史』現代書館、2007 年
- 佐藤忠男『日本の漫画』評論社、1973 年
- 須山計一『あふれ・にっぽん——世界の漫画』アソカ書房刊、1954 年
- 竹内オサム「マンガ批評の現在——新しき科学主義への綱渡り」、米沢嘉博編『マンガ批評宣言』亜紀書房、1987 年、67-83 頁
- 鶴見俊輔『漫画の戦後思想』文藝春秋、1973 年
- 手塚治虫「マンガ賞の審査をして……」『COM』1967 年 3 月号、184-185 頁
- 夏目房之介『マンガ学への挑戦——進化する批評地図』NTT 出版、2004 年
- 橋本治『花咲く乙女たちのキンピラゴボウ』北宋社、前編 1981 年、後編 1979 年
- 村上知彦『黄昏通信 同時代まんがのために』ブロンズ新社、1979 年
- 村上知彦・竹内オサム『マンガ批評大系』平凡社、1989 年
- 米沢嘉博『戦後少女マンガ史』新評社、1980 年
- 米沢嘉博『マンガ批評宣言』亜紀書房、1987 年

