

いま マンガの《現在》につながる道

——マンガ・リテラシーの形成と変容——

吉村和真

よろしくお願ひします。

いま崎山先生に過分なご紹介をいただきまして恐縮ですが、まず簡単に、ごあいさつを兼ねて自己紹介をしたいと思ひます。

実は、私はこの立命館大学にはいろいろお世話になっておりまして、博士課程の在籍者でもありました。ここで、日本史の思想史というところに入っていました。別に、そこで誰かにマンガについて習ったという話ではなく、その当時、僕が立命館に来たのは1996年のことですが、そのころマンガ研究というのは、一つの領域としてはまだまだ認知されておらず、マンガを研究している院生がちらほら出てきたころになります。

ですので、制度的な出会いというより、個人的なつながりでいろいろな方にお会いし、刺激を受けながら、いまに至るというわけです。崎山さんその中のお一人でしたし、この国際言文研の関わりで言うと、実は、先ほどご紹介があったマンガ学会を設立するかどうかというのを、国内の多くのマンガ研究者に問い掛けるためのシンポジウムを開いたのですが、その主催も国際言文研で、まだ西成彦先生がいらっしやったころでした。

そうしたご縁もありますし、その後、6、7年ですかね、文学部の非常勤をしていたということもあり、立命館大学はアウェーではなくてホームに戻ってきたなという感じで、気楽にお話しさせてもらえればなと考えています。

私は現在、京都精華大学のマンガ学部というところに所属しています。ただし、マンガを描けるわけではないので、マンガの理論系の教員ということで、いろいろな授業をやっています。

まず皆さん方がマンガにどれだけ慣れているのかということをお聞きする必要があります。それは、これまでマンガを読まれた経験はあると思ひますが、日常的にマンガの雑誌や単行本に、どれくらい慣れていらっしやるんだろうなということです。私がそもそも、マンガ・リテラシーに着目している目的だとか、その意義について触れておきましょう。

何で私がマンガの研究をやっているかと言うと、すごく単純な理由としては、小さいころからマンガが好きで好きでしょうがなく、「マンガばかり見ていたらばかになるぞ」と言われていたので、本当にばかになるんだろうかというのがありました。つまり、マンガを読むと人間にはどんな影響があるんだろうという素朴な疑問ですね。

卒論のテーマに選んだのは手塚治虫の思想についてでした。学部は立命館ではなく熊本大学だったので、文学部の史学科の文化史コースというところに所属していました。文化史が何をやる場所なのか、実のところ僕はよく知らなかったのですが、偶然、学生寮の先輩がその文化史コースの方で、「おまえはとにかく、ここに入れ」と言われたので、そこに入りました（笑）。

そこで、何をやっていいか先生に質問したところ、「人間の営みは全て文化だから何でもいい」

と言われたんですね。そうか、だったら自分の好きなマンガを研究しようと思ってマンガに関する発表をしたら、同じ先生に「吉村、趣味と研究は違うんだ」と注意されたんです。

その時に、「そうか、マンガは研究じゃないんだ」と思うと同時に、「何でマンガは研究じゃないんだろう」、そして、「大学が研究と認めるものと、そうでないものには何の差があるんだろう」と考えるようになりました。これはいまだに続いている疑問ですが、それ自体を根っこに持っている中で、マンガというのは個別のメディア、表現というよりは、大げさな言い方ですけど、私たちの生きる在り方において避けて通れない対象ではないかと思ひ至るようになってきました。

その理由が、マンガ・リテラシーという言葉に表される、実は無意識なまでに、現代日本を生活している私たちに影響を与えているものです。そのマンガ・リテラシーが、いかなる歴史において成立し、感覚変容をもたらしてきたのかというのが、今回の講演のテーマとなります。

で、そのマンガ・リテラシーを身に付けている人たちのことを何と呼べば、現在の状況をうまく把握できるのだろうかという関心が私にはあるのです。すでにレジユメの「はじめに」に入っていますが、これまで私は最大公約数的な意味で、そうした人たちを「マンガ読者」と呼んできていました。ところが、マンガ読者と言うと、どうやら能動的なイメージがあって、いまでもマンガを愛読している「マンガファン」みたいな存在と勘違いされやすいのです。

そこで最近では、普段はマンガを読んでいなくても、幼い頃にマンガを読んだ経験があるなどして、「いつのまにかマンガ・リテラシーを身に付けてしまった人たち」という意味の言葉として、私は「マンガ人（にん）」という別の呼称を提唱しています。

なぜ、マンガ人（にん）と名付けたのかと言うと、不条理マンガとして有名な吉田戦車の『伝染るんです』に、ドイツ人（じん）ではなくてドイツ人（にん）という存在が出てくるのです。簡単に言えば、ドイツ人（じん）とはドイツで生まれた人のことです。これに対し、ドイツ人（にん）とは、見るからに「ドイツっぽい人」のことなのです。鼻の形とか食べ物の趣味とか、何かよくわからないですけど、どこか「ドイツっぽい」のです（笑）。このマンガには、「クドウ君」という、明らかに名前は日本人なのですが、見た目がドイツ人っぽい子供が出てきて、周りから「よう、ドイツ人（にん）」と呼ばれています。

僕は、ここに着想を得て、おそらく「マンガ読者」と書くと能動的、あるいは「オタク」も含む「勤勉なマンガ読者」という意味合いが強くなるのですが、私が興味を持っているのは、「もうマンガなんか読んでいないし、なくても別に困らないよ」とは言うものの、実はさまざまな感覚や、行動様式、思想に至るまで、マンガ・リテラシーの影響を受けている人々の方なのです。「寡黙なマンガ読者」と言い換えることもできるでしょう。

そこで、先ほどのドイツ人（にん）になぞらえてマンガ人（にん）と呼ぶことで、いつの間はどうしてだか「マンガの影響を受けているっぽい人」たちのことを把握してみたいと思ったのです。もちろん、マンガ人は、日本人には限りません。そういう存在として、マンガ人というゆるやかな共同体を私は構築しようとしています。そして、そのような目で世界を見渡すと、今回の講座自体のキーワードとして「国民国家から新たな共同体」とありますけど、「マンガ人（にん）」はそのような共同体として、すでに国内外に見受けられると言えるでしょう。

例えば、このマンガ人たちは、ちょっとびっくりさせると、マンガのように「ガーン」とか

言うのです (笑)。そういう人たちが、いつごろから、どうやって登場してきたのかという話も含めて、歴史的な話にも入っていきます。

ようやく、レジュメの「1 マンガ人としての形成」に入りますが、ちょっと時系列を逆転させてお話しします。というのも、「2 現在の状況」でふれている、ある実験を先にやっておくと、会場にいらっしゃるみなさんご自身が、はたしてその「マンガ人」なのかどうか、ということに気付いてもらえるからです。

この実験をするときに、常に僕が引用しているマンガがあります。おおひなたごうさんの『新河原崎超一郎』の「陸上競技」という回です。1ページ目では、ちょっともみ上げの濃い人が、やりを持っていて、だあっと走っていきます。その次に来るのは、1コマなんですけど、実は見開き2ページです。だからとても大胆に描かれているコマになります。

こうして1, 2, 3ページと進んで、4ページ目がオチになります。オチについて解説しますと、鍵はさきほどの見開きページにあります。ここでは、一人の人間がやり投げをやっているように見えます。そしてその一連の動作を、スローモーションで映し出しているように見えます。ですが、作品全体の流れをふまえると、実はそのスローモーションに見せかけた場面では、6人が別々に投げているというわけです。

この作品からマンガ・リテラシー度を測るうえで、僕は初級、中級、上級と分けるのですが、初級は、単純にこのオチが理解できるレベルです。中級は、やはり見開きページになりますが、そこ描かれている「ビョベボオオオ」という擬音語で笑えるかどうか、その点にかかっています。私はいろいろなマンガを読んできましたが、やりを投げるときの擬音にこの不思議な表現を使ったのは、この作者が最初で最後です。声に出してみてください。「ビョベボオオオ」。でも、これはとても巧妙に仕組まれた擬音表現なのです。いかにもありそうでない、それでいて、ちゃんとこれ笑えるレベルの擬音です。これに気付くかどうかの中級の分かれ目です。そして上級者は、オチが六つ子であることに笑うのです。すなわちこれは、六つ子を主人公(たち)にすえた赤塚不二夫の名作『おそまつくん』へのオマージュなのです。六つ子というのは、マンガ好きにとっては言わずもがなの設定なのです。そんなの深読みだろうと思われるかもしれませんが、このおおひなたさんにお仕事でお会いした折、直接伺ったところ、やっぱりそうだったことでした (笑)。

とはいえ、いまの初級・中級だとかは単なるネタのような話でして、大切なのは、このマンガのオチが理解できる方は、マンガ・リテラシーが身につけているということです。しかし、先に断っておかなければなりません、マンガ・リテラシーが身につけているから偉いとか、ついてないから寂しいという話ではありません。

マンガ人(にん)とは、いまのようなコマの運び方を教えなくても追えたり、本当は6人いるのに1人の連続動作のように見えてしまったりと、ある種の視覚の錯覚を受け入れながら、マンガを読むことができる人という程度に考えてください。おそらく、ここにいらっしゃる多くの方が、マンガ人(にん)ではないでしょうか。

ただし、さらに重要なのは、そうした絵やコマの読み方をどうやって身に付けたのか、みなさんがたはほとんど覚えていないだろうということです。

授業でよく学生にも質問するのですが、例えばみなさんに、「最初に読んだマンガは何ですか」

と聞くと、けっこう覚えていて答えられる人はいます。だけど、「なぜそれをマンガとして読めたのか覚えてますか」と聞くと、ほとんど誰も覚えていないのです。それは結論から言えば、マンガ・リテラシーが母語の習得に似ているからです。

正確にはマンガだけでなく、アニメやキャラクターなどを含めた、「マンガ的表現」なるものが、例えば親の読み聞かせなどを通じて、子供たちに接触し、マンガ・リテラシーが備わっていく過程は、ここにいる私たちの多くにとっての日本語の習得過程と似ています。つまり、その人が好きこのんで選ぶのではないのです。いつのまにか身に付いてしまうマンガ・リテラシーの習得過程と影響力。それについてはあとで詳しく述べます。

まずは、そのようなものだということに、いったん理解を置いてほしいということです。なので、フランスの社会学者ピエール・ブルデューがいうところの、「身体化された文化資本」のような意味合いで、いつの間にか身に付いてしまうマンガの読み方、マンガ・リテラシーを持っている人たちのことを「マンガ人（にん）」とする。このようにご理解ください。

続いて、レジュメに「マンガ市場の広がり形態」と書いてあります。

ここではマンガの現在の状況をちょっと確認する意味で、マンガの現代史を振り返るうえでの画期に触れます。これも本当にざっくりとした説明になりますが、1960年代の後半に「右手にマガジン、左手にジャーナル」という流行語がありました。念のために詳しく述べておくと、「マガジン」とは『少年マガジン』のことで、「ジャーナル」は『朝日ジャーナル』なんです。これは、当時の大人たちが、彼らの目から言えば「いい若い者」にあたる年代の人々が、政治的なリベラル・オピニオン誌を読むくせに、マンガ雑誌も必死に読み込む姿を見てつくりあげた、「そのアンバランスさ」に対する揶揄でした。そして同時に、逆にその「いい若い者」からすると、片方しか認めない・一方しか読めない「上の世代」の大人たちに対する、「どちらも読める新しい世代」としての自負の表明でもありました。

大学生や若い社会人など、大人になってもマンガを卒業できない人たちが社会的に登場してきたのが、この60年代後半だといわれています。そのような人たちが読み込んだ、有名作品の名前を挙げれば、『巨人の星』とか『あしたのジョー』ということになるわけです。すごく図式的ですけど、このことをいったん押さえてください。現実的に、60年代の後半あたりから、いわゆる青年誌、大人誌というマンガ雑誌の幅がどんどん広がり、70年代にその数が、いまに至るような道を開いていきます。80年代には、マンガを読む大人というのはもう普通にいて、それが「オタク」と呼ばれる存在を形成していくこととなります。

もう一つの画期として、1995年というのがあるのです。これはバブルがはじけた後、実は一回、マンガの雑誌にはものすごいブームが来るといっても、バブルがはじけたために安い娯楽に人が集まったということもあるかもしれませんが、大変な売り上げを記録しています。参考に供したいのが、2010年時点のデータです。日本雑誌協会が出しているマガジンデータを参考にして算出したものですが、例えば、『週刊少年ジャンプ』は、現在、毎週の発行部数が280万部ぐらいになっていますが、95年のときは約650万部売れていました。だから、現在の部数を評価する際、昔の半分以下に落ち込んだと見なすべきなのか、そもそも一つの週刊誌が300万部出ていることを異常だと見なすのか、そこはものさしによって分かります。

ちなみに、同じ少年誌である『週刊少年マガジン』の近年の発行部数が170万部とか160万

部ぐらいです。この二誌だけが突出していて、あとは軒並み100万部を下回っています。それどころか、95年以降、全体的にマンガ雑誌市場は右肩下がりの状態で「マンガ雑誌離れ」が続いています。

しかし、一方で、単行本の売り上げは堅調なままです。特に、少女マンガではそれが顕著で、例えばみなさんがよくわかる名前を出せば二ノ宮知子さんの『のだめカンタービレ』がありますね。あれももともとは女性誌に連載されているわけです。その掲載誌の『Kiss』は14万部ぐらいしか出ていません。ところが単行本の『のだめカンタービレ』は1巻に付き百数十万部初版を出しています。また、いまは休載中ですけど、同じく「NANA」という人気作があります。この作品は『Cookie』という女性誌に載っていますが、同じような現象を起こしています。ただ、この「雑誌離れ」うんぬんについては、また別の問題領域に入っていくので、ここではこれ以上踏み込みません。

話を戻しますと、マンガ・リテラシーというものを幼いころ、つまり自分の記憶がまだ確かではない時期に、いつの間にか身に付けているからこそ、マンガを卒業できない世代に注目する意義は大きくなります。その傍らで、ネットやケータイに代表されるマンガ以外の娯楽に興じる人たちが増えてきている近年、マンガが持っている影響力は低下しているようにも見えます。ですがその現象は、マンガの影響力低下ということではない。逆にマンガ・リテラシーを身体化したうえで、さまざまな「マンガ的世界」を享受している人々は、近年むしろ広がっている、そのように私は考えています。

そうした現在の状況を理解するうえで、その前段に位置するマンガ・リテラシーに関する歴史的背景について、端折った説明になりますが、以下、いくつかの話題提供をしつつ、私の基本的な問題関心を示したいと思います。

まず、これは「マンガの起源」は何かという議論と重なってくるものです。言い換えると、起源を決めるためには「マンガとは何ぞや」ということが規定されていなければならない、つまり「マンガの定義」をどうするかということです。例えば、京都国際マンガミュージアムを創設するときもかなり議論になったのが、「鳥獣戯画」の存在でした。これが日本のマンガの起源だとすれば、京都にマンガミュージアムが作られた理由づけになるのでわかりやすいと言う関係者もいたのですが、そこは「慎重にいこう」という結論に落ち着きました。

というのは、釈迦に説法でしょうが、例えば、マンガならマンガの「定義」によって「起源」が変わるわけです。マンガをキャラクター性とか風刺というもので定義するのであれば、たしかに「鳥獣戯画」を一つの古いマンガ的な表現として見なすことも可能です。ただ、私としてはその立場を取りません。

ではどういう立場だったかと言うと、今から説明するいくつかの条件をふまえながら、私たちマンガ人（にん）がいつのまにか体感している「マンガらしさ」が形成される過程にこそ、マンガの定義ひいては起源を求めようとするものです。それを今回の「感覚変容」というキーワードに引きつけて言えば、「マンガ的な思考や感覚」を身体化する以前／以後の変化に着目しながら、マンガ人の特徴を照らし出そうとする試みという具合になるでしょうか。

その条件の一つは、複製大量印刷技術と全国的な流通網の普及によって、マスメディアとしての、あるいは商品としてのマンガの側面に注意することです。これをふまえると、私が規定

するマンガとは、日本では江戸末期以降ぐらいの時代にしか入ってこないことになります。とりわけ、明治・大正のジャーナリズムを含め、「近代読者」の成立と普及が、当然ながらマンガにもいろんな変化をもたらすことになります。

一方、マンガの表現的な条件として、ここではマンガの顔と身体の在り方に論点を絞ってお話ししたいと思います。

以前、私は共著で『差別と向き合うマンガたち』という本を出しました。実は崎山さんにも書評をしていただいたのですが、マンガの顔と身体の歴史性について、この本の中でふれています。かいつまんで言うと、「国民」あるいは「人種」という近代的概念が成立、普及することによって、実はそのステレオタイプや偏見に根差したイメージが、マンガの身体を規定することになるのです。

それをよく示している例が、松本零士の作品『銀河鉄道 999』のメーテルと鉄郎になります。そして、メーテルを「白人的身体」、鉄郎を「日本人的身体」と見なした場合、この二人の外見から想起される役割と内面的な性格というのは、入れ替わることは不可能なのです。すなわち、聡明でミステリアスなメーテルは、こうした身体しか持ち得ない、ということなのです。もし、「日本人的身体」の背の低いメーテルがいて、「白人的身体」の鉄郎がいたとしたら、それはギャグマンガか不条理マンガということになってしまいます。

「ええ、そんなことあるか？」と思われる方もいるかもしれませんが、別の具体例を出しましょう。

それは、『こちら葛飾区亀有公園前派出所』の主人公・両津勘吉、通称・両さんです。両さんは江戸っ子気質で、それこそステレオタイプの「日本人的身体」を有しています。がに股で背が低く、眉毛がつながっているのは別に日本人特有ではないのですが（笑）、ともかく両さんはそのような身体を有しています。一方、部下の中川とか麗子のように「白人的身体」を持ったサブ・キャラクターがいるのですが、その中川の身体は、将来を囑望される財閥の跡取りには似合っている、佃煮屋の息子には似つかわしくないのですね。逆に佃煮屋には、日本人的な身体を持った両さんが似合うのです。

でも現実には、角刈りのがに股でいかにも江戸っ子のような外見をした財閥の息子がいたっていいし、スマートな「白人的身体」を有した佃煮屋がいたってかまわないのです。しかしそのような事態は、あくまで現実において、という限定がつきます。デフォルメを基調としつつ、読者の最大公約数的なイメージに基づいたマンガ表現としては、そうした存在は許されないのです。

では、私たちはなぜ、そうしたマンガの外見、すなわち身体からその人の内面的役割を読み取ってしまうのか。そう考えると、実は、「国民」や「人種」といった近代的概念がマンガ表現に潜んでいることに気がきます。そして、それがもっとも分かりやすいかたちで出てくるのがいわゆる「黒人描写問題」ということになります。

ただし、その「黒人描写問題」の本質は、黒人を偏見に基づいて描いたことにあるわけではありません。というのも、実のところ、白人だろうが、日本人だろうが、そもそも偏見とステレオタイプに基づいて、マンガの身体は成立しているからです。

むしろ私は、黒人描写だけが差別的だと言われること自体が差別的なのではないかとも考え

ていますが、このあたりについても今回は本題ではないのでいったん措いておきましょう。そのうえで、「国民」「人種」といった近代的概念の成立や普及が、「マンガの身体」と不可避で不可分な関係にあることを指摘するだけに留めます。

もう一つ、「マンガの顔」に関しては、これも結論を先に言いますが、写真という近代的表現、メディアの普及と〈似顔絵〉の登場が、「マンガらしさ」を、延いてはマンガの定義を考えるうえで重要だということです。

ここで、写真以前の図像としてわかりやすい例を出します。よく日本史の教科書に出てくるイラストレーションの「織田がつき、羽柴がこねし天下餅。座して食らうは徳川家康」というやつを想起してください。杵をつくのが信長で、横から水を入れるのが明智で、餅をこねるのが秀吉、そうして出来上がった餅を食するのが家康です。ところがそのイラストの中で顔に特徴があるのは秀吉だけなんです。秀吉はサル顔に似せられています。

これはなぜかと言うと、『太閤記』などに秀吉がサルと呼ばれていたことが書いてあり、そうした情報を顔に入れて描いたからです。

でも、その他の信長とか、光秀の顔というのは、釣り上った目とか立派なヒゲとかもみあげなどの「武者らしい顔」という意味での共通点はあれども、それぞれの顔が個性的にあるいは写實的に描かれたとは思えないものです。

その理由は、ちょっと考えてみればわかります。つまり、その本人の顔を、当時の人たちはどうやって知ったのか、という話です。信長がそのあたりを歩いていても、「お、あれは信長だ」なんて思いません。なぜなら、写真もなければテレビもないので、その顔が本物の信長だということを、きちんと確認するすべがないからです。

もちろん当時でも、顔見知りの範囲内ではわかるのでしょう。例えば、私たちがよく毎日毎日、いまは野田さんですか、首相の顔をテレビとか写真を通じて見るわけです。だからこそ似顔絵も描けるわけです。しかしながら、当時の人たちが、信長の政治が悪いからといって、似顔絵を描こうとしても描けるはずがありません、原理的には。

では、どうやって信長と、そうでない人を区別するかと言うと、その図の登場人物がつけている着物や鎧に家紋によってです。きちんと家紋が付いていて、それで見分けるわけなんです。織田家とか豊臣家とか、顔以外の身体的な部分、あるいは持ち物とか、その人に付き従う家来の数とか、あるいは持っている旗とか、そのようなもので人物を描き分けます。つまり、特定個人の情報源としては、顔は役に立たなかったのです。これは写真以前における、図像の在り方の特徴です。

ところが、その状況が時代とともに変わります。その大きな画期は、写真の普及です。写真が普及していくことによって、それを見る人は被写体の具体的な顔を知ることになるわけです。それはおおまかにいって、幕末から明治10年代にかけてのことです。

これから、その変化の過程を追っていきます、その代表的人物というか、当時一番有名人だと思われる人物に焦点をあてましょう。それは、日本初の総理大臣である伊藤博文になります。

ただし、その伊藤に行く前に、ちょっとここだけ別の人物に登場してもらいます。それは黒田清隆という人物です。日本史で習った覚えがある方もおられると思いますが、北海道開拓使官有物払い下げ事件というのがありまして、途方もない額の賄賂を受け取ったみたいなことを

風刺する図が流行ります。そして、その図に描かれている黒田の顔は、写真が普及する以前の図像とは比べものにならないほど、写実的というか具体的に本人の顔に似せられて描かれています。

私は、この顔の出どころは何だろうと思って探していたのですが、肖像写真を基に描かれ、当時の新聞に掲載された絵ではないか、と推測しています。顔の方向や、おでこのところの影の付け方なんかが非常によく似ているんです。そのように、写真を基にその人の顔を具体的に描き入れていく過程というのが、明治のだいたい10年代ぐらいに顕著になっていくのです。これによって、マスメディアの受け手の要請によって描かれる似顔絵が成立すると同時に、先ほど見た家紋付きの服に代表される、顔以外の特定個人を示す情報源が図像において後景に退いていくこととなります。

このあたりの変遷について、私はパソコン用語になぞらえて、「貼り付け」と呼んでいるのですが、たとえば黒田の顔を本当に肖像画の顔を貼り付けているだけのものがまず現われてきます。そして、次の段階を、私は「上描き」と呼んでいます。

「上描き」の代表作「絡み風 空の賑わい」という風刺画に登場する顔の持ち主は、第1次伊藤内閣の面々です。薩摩と長州出身の大臣たちの顔が描かれた風が絡みあっています。それをちゃんと内閣総理大臣である伊藤が裁ききれるかという風刺内容です。伊藤は中央に描かれるわけです。

ほかにも、森有礼だとか井上馨とかいろいろ描かれているのですが、それが誰なのかはさして問題ではありません。「上描き」において注目したいことは、先ほどの「貼り付け」と違い、顔はまだ写実的であっても、その顔にいろんな装飾が施されている点です。頬紅を付けたり、角を付けたり、ちょっと化粧をしったりという具合になっています。

こうした顔を遊ぶような過程が、しかし、それでも写実的な顔を下地にしている点が重要です。なぜかと言うと、その現物をみなさんが見たときに「マンガらしい」と感じるかどうか、それこそみなさんのマンガ・リテラシーの評価に関わってくるからです。

それで、次にどうなるかと言うと、登場するのは、やはり伊藤博文です。党派道と超然道という二つの選択、つまり党派に組みするのかそれを超えていくのかということ、現代の政治とあまり変わらない気がします、それを伊藤が二股を掛けていて潔くないという風刺内容の図が描かれます。

その図において重要なのは、伊藤の顔は写実的なレベルではなく、明らかにデフォルメされているという点です。より具体的には「省略」や「誇張」を用いて、オーバーに描いています。伊藤と言えば、おでこが広い、額にほくろがある、目尻が下がっている、髭があるとか、そうした個人情報写真や肖像画を通じて、すでに顔の一部として周知されている。です、それらを描かないとむしろ「伊藤らしく」ないという状況が生まれるわけです。

また興味深いことに、そのような風刺画で伊藤が着るのは女性の着物なんです。つまり「二股を掛けて女々しいやつだ」ということを風刺するために着せられるわけなので、先に見た家紋を付けているような着物の在り方とはまったく意味が違います。言い換えれば、特定個人の情報源として顔が立たない頃の身体の役割から、顔が特定個人を示す身体の役割へと、確実に変化しているのです。もちろん伊藤が女装好きだという話ではありません（笑）。

ただし、こうした「貼り付け」「上描き」「誇張」「省略」などは、単純に時系列で変わるわけではありません。それは重なりながら、少しずつ変容していくのです。大切なのは、それでも次第に写実性を離れていくということ、逆に言えば、写真の顔をそのまま描くような時期があったという事実を、私たちが忘れがちになっているということです。

さらに、伊藤の顔は、ブランデーの瓶と合体して、もう人間ではない顔になったりもするデフォルメも生み出すのですが、重要なのは、むしろこの人間離れした顔にこそ、私たちは「マンガらしさ」を感じるのではないかと、ということです。それは、私たちのマンガ・リテラシーの問題と関わってきます。

そうすると「似顔絵とはいったい何か」ということになります。現代の似顔絵の第一人者とも言える山藤章二さんの著作に『似顔絵』があります。表紙は夏目漱石ですね。この本には、山藤さんの作品だけではなく、彼が週刊誌上で主宰していた似顔絵塾の塾生の作品も掲載されているのですが、なかなか興味深いですね。元首相の故・竹下登や芸能人のテリー伊藤や楠田枝里子にいたっては、もうすでに人間ではないほどに技法が施されています。

そういう図を見て笑えるとなれば、それはいったい何なのでしょう。つまり、写真や映像という存在があって、当の本人を知っているが故に、それが想像できるという話ですね。でも、当のそのまま写實的に描くと、それはマンガではないのです。というか「マンガらしい」と思えないのです。その転換の鍵に、デフォルメがあるのです。デフォルメの三大要素とは、省略と誇張と変形です。これは私ではなく、手塚治虫が言っていることです。

その三大要素によって描かれる顔が、結果的に私たちにとっての「マンガらしさ」に繋がるのだとすれば、似顔絵の成立や変遷過程を追っていくことは、マンガ・リテラシーという観点から私たちの知覚変容を、それも近代という時空で捉えていくうえで、無視できないテーマということになるでしょう。

そして、そのことは、単に似顔絵の問題ではなく、マンガ一般の顔の在り方を規定する問題に関わってきます。

そこで、次に言及するのは、人物の顔に見る「マンガらしさ」とは何かということで、岡本一平と手塚治虫が述べる「マンガの描き方」になります。岡本一平とは、岡本太郎のお父さんです。主に大正時代に活躍され、漫画漫文という表現形式を開拓し、いろいろな媒体に描いて、マンガの社会的地位向上に貢献した点でも評価の高い方です。

その岡本一平の『新漫画の描き方』という本の冒頭に登場するのが、漫画の写生、絵、似顔という項目です。そこで岡本は、「人間を描くのは、何より先に顔が大事です。ですから、似顔絵の写生から説明致します」と切り出します。つまり「マンガの基本は顔だよ」というのです。しかし、先ほど私がお見せした武者の絵などでは、一番大切なのは顔ではなく、服とか別の要素でした。したがって、この時点で、岡本一平が言わんとするマンガとはもう違う存在ということになります。

そして岡本は、同じ本の中で、ある程度写實的に描いた漱石の顔をまず事例に挙げます。それが誇張される。誇張というのは、逆に言えば省略のこともあります。それでも誇張＝省略された顔が漱石であることがわかるように描かれる。つまり、それだけでその人物とわかるような特徴をつかまえないといけないよ、と説明するのです。しかし、繰り返しますが、こ

れは漱石の顔を具体的に知っている読み手がいることで初めて成り立つ手法であり、写真や肖像画がマスメディアとして普及する以前には通用しない手法です。

また、三つの顔が例示されるのですが、それは見た目の顔と内面的性格の関係についての説明をする個所においてです。一番目は、「見た目が豪放な人」の顔で、全体に描線が黒くて太い。二番目は「形の上では豪放で、内容は神経質の人」で、顔の輪郭線が震えています。三番目は「形は豪放で、内容が柔らかい人」で、顔の輪郭線が柔らかく表現されています。このように、外面の見かけと内面の性格には分かち難い関係があると説明されるのです。

ここで、みなさんが岡本の言う通りに感じるとすれば、ほぼ描き手の意図通りに読み取れるだけのマンガ・リテラシーを有しているということです。例えば、「神経質な人」の場合、線の震えだけではなくて、目のつり上がり方とかも関係してきます。あるいは目の玉の大きさとか。それだけで、優しい人と神経質な人の違いまでわかるのです。

このように具体的に説明すれば「ああ、そうか」と思われるかもしれませんが、普段はほとんど気にせずに読んでしまっている、そうしたレベルの問題として、実はマンガ・リテラシーが持っている影響力の強さを変えて指摘することができます。

実は岡本一平だけでなく、手塚治虫も『マンガの描き方』という本の「第一章 絵をつくる」という項目で、「マンガの絵の第一歩は、まず人間の顔が描けるということである」と述べています。もうこれだけで、やはり「マンガは顔だ」と言っているわけですから、先ほどの「貼り付け」や「上描き」の時期に描かれた写実的な顔というのは、手塚や岡本からすると、マンガの範疇から外れるわけです。

さらに、手塚は次のようなことを述べます。「人間の顔を漫画にするには、それぞれの顔をいろとりどりの別人に描き分けると同時に、その顔が、日本人なのか外国人なのか、何歳なのか、大人なのか子供なのかという点でも同時に描き分けなければならないのだ」と。つまり手塚は、マンガの顔を描くには、個人の特徴と同時に、民族的、性別的、年齢的な特徴もよくつかんでおく必要があるんだと言っているわけです。

これはかなり重要なことです。内面と外面の関係を読者に理解させるうえで、そうした多くの人が共有できる概念を使うわけですから、一般的なステレオタイプ、あるいは偏見を免れないわけです。そうした典型例として私がしばしば紹介するのが、『こちら葛飾区亀有公園前派出所』の両さんの体と中川の体、そしてその役割だったりします。

でも、その顔や身体を含む外面と内面的性格の一致した読みというのは、おそらくこの15年ぐらいで、海外の読者に共有されてきたものと私は見えています。というのも、私が1995年頃に修士論文を書いていて、留学生にアンケートを採ったところ、「何で日本のマンガには、金髪で目がでかくて、あんなに手足が長い人物が登場するのだ。そんな人は日本にいないのに」と言われたことがあるからです。要は、日本のマンガの顔や身体の在り方に、その留学生たちは距離感を感じていたわけです。

だけど、現在では、海外で少女マンガは広く受容されています。ということは、そこにマンガの身体や顔を読み解くうえでの共通感覚、換言すれば、マンガ・リテラシーのレベルでの国際的な感覚変容を確認できることになります。

もちろんそれは世代とか、国や地域によっても違うのかもしれませんが、僕にとってはかな

り重要な事実です。そのあたりももう少し掘り下げる意味で、次に「マンガの目玉」に関する別の事例を挙げましょう。

江戸時代に描かれた似顔絵は、似ていないはずなのです。ほとんど「へのへのもへじ」ですからね（笑）。これは先ほどから説明している写真以前の顔の一例ですが、みなさんが最初にどこに目線をやるかと言ったら、やはりこの簡素な顔なのです。でも、顔を見ても、この人物が何者かはわかりません。ところがそういう絵には、たとえば飛脚なら飛脚とちゃんと書き込んでありますし、侍には家紋も付いています。だから、その図に描かれた人がいったいどんな職業で、何者だというのは、顔以外のところに情報が埋め込まれているわけです。

しかしながら、何度も申し上げているように、みなさんは目線を顔に集中させるようなマンガ・リテラシーを身体化しているのです。「へのへのもへじ」であっても、まず顔を見てしまうのです。ただ、ここで注目してもらいたいのは、顔のパーツである、単なる黒い丸として描かれる目玉の存在です。

黒い丸として描かれる目玉のマンガは実はいっぱいあるのです。例えば、戦中の作品になりますが、『冒険ダン吉』の主人公の顔なんかは目玉が真っ黒です。だから、どこを見ているのかわからないんですけど、ちゃんと作品として読むことはできます。また、例えば、西原理恵子さんのマンガの登場人物たちも、同じような単なる黒丸の目玉が大半です。映画にもなった『ぼくんち』という作品に出てくる二太くんもそうです。でも二太くんの絵につけられている、例えば「好きだけど、お姉ちゃんは何でいつも僕に言わすの」という台詞を考えてみてください。台詞とともに絵を見ると、二太くんが悲しんでいるのか、うれしがっているのか、多くの読者は感情を読み取ることができます。というか、読み取れないと西原作品を味わうことはできません。

このように、例えば、マンガの目玉だけからも、見た目は同じ黒丸の目玉でも、意味や効果は歴史的・文化的な文脈のもとでそれぞれ全然違うことがわかってきます。江戸時代の目玉とダン吉の目玉のあいだには、写真の普及や似顔絵の成立、つまり「マンガらしさ」の変換が生じています。そして、ダン吉の目玉と二太くんの目玉のあいだには、台詞や説明文句をはさんで、黒目と白目の使い方におけるマンガの歴史が透けて見えます。

それを指摘してくれたのが、夏目房之介さんによる手塚治虫の目玉の考察です。簡単に言うと、目は口ほどに物を言うではないですけど、手塚は目玉の白目と黒目の部分を使い分けることによって、登場人物の内面を瞳に込めることができ、「青年的自我」という心理描写を押し上げることができたという指摘です。

その結果、戦後マンガの登場人物たちの目玉はどんどん大きくなり、雄弁になってくるのですが、そうした背景があるからこそ、二太くんを含む西原作品の目玉は意味が違ってきます。いわば「無表情」あるいは「抑え込んだ感情」という意味になるでしょう。ここに、ダン吉と二太くんの目玉の差が見えてきます。

このように、同じ黒丸の目玉でも、マンガの歴史をふまえることで、それが持っている意味や役割、あるいは私たちがその目玉から読み取る感情や情報という意味でのマンガ・リテラシーの問題は、より深い知見を得られることになるのです。

また、そうした視点で、最近流行しているエッセーマンガを読み解いてみるのも面白いでしょ

う。『ツレがうつになりまして』とか『ダーリンは外国人』とか、いろいろありますけど、あのジャンルの主人公たちの目玉はだいたい小さな黒丸なのです。

ここで次の話題に移りますが、マンガの顔にしても身体にしても、そうした絵の部分にマンガ・リテラシーの論点を集中してきましたが、実は、コマ割りというのが一番厄介な存在なのです。私が勤めている京都精華大学にはマンガの描き手の先生が多いのですが、コマを割るという技術を論理的に教えるのが面倒だと聞きます。というのも、その先生方が何か明確な法則をもっているわけではなく、頭の中でネーム（ラフな台詞とコマ割り）を考えたときに、こういうシーンはこういうもんだよねと、往々にして経験則で教えるからだそうです。

だいたい1ページあたりのコマ数というのが、読者にとって「これぐらいが普通だ」というのはあるのですが、それを基準にするぐらいで、大きく割るか、小さく割るかとか、斜めに割るかとかはなかなか説明しづらいんだということです。また、コマ割りの研究をしている院生を知っているのですが、「マンガの描き方」の類の本で、コマの割り方をきちんと理論化したものほとんど見当たらないということも聞きました。

この問題を考察する上で、ちょっと具体的な素材を取り上げたいと思います。わかりやすい方から行きましょうか。子供たちのマンガ・リテラシーを形成する上で欠かせないメディアが、実は学年誌や幼年誌になります。私はこの学年誌研究をここ数年やっているのですが、これは本当に面白い資料です。ただ、ここでその面白さを網羅する時間はないので、ぱっと要点だけお伝えします。

これは、小学館の雑誌『小学一年生』です。この学年誌の前段にあたる幼年誌には、絵本とマンガの合いの子みtainなジャンルがあって、正確には目次にマンガとは書いてありません。でも、1年生に上がったなら、すぐ本格的なマンガが始まります。すると、マンガの文法やジャンルに関して、いっきに情報度が増してくるのです。

その情報度という点からすると、学年誌のある作品では、コマ割りが黒い1本線で構成されています。一方、専門用語では「間白」と呼んでいますが、コマとコマのあいだに空白地帯が入っている作品もある。端的に言うと、前者が少女マンガ的なコマの割り方で、後者が少年マンガ的なコマの割り方なのですが、これが同居しているのが学年誌の特徴です。

で、この違いがどのような効果を生むかと言うと、この間白によって割られたコマ割りというのは、話をテンポよく進められるのでスピード感がある描写に適しています。とんとんと進めていくのです。ある意味、機械的ですね。一方、黒い一本線によるコマ割りは曖昧なため、視線を留める効果を持ちます。じっと見るのに適しているわけですね。少女マンガの人物の背景に、しばしば展開と関係のない花が咲くこととも関係します。

また、この『一年生』のコマ割りの面白さは、コマ枠の隅にコマ番号が付けられているところにもあります。11、12とか、ちゃんと読む順番を指示しているのです。先ほど、幼年誌にはマンガ的なものはありますが、あまりマンガはないと言いました。私が調査した範囲では幼年誌にはこのコマ番号は付きません。なぜかと言うと、保護者が読み聞かせをするので不要なのです。それと『二年生』以上にもありません。それは2年生になったら、だいたい読み方がわかるからです。

つまり、1年生の間に、コマを読み進める順番というのが何となく身に付くものだというこ

が、出版社側の方でも意識されているわけですね。こういうちょっとした仕掛けがあって、実はマンガ・リテラシーというのは、いつの間にか形成されていくのです。

別の事例で、英語教育を目的とした『コナン』なんかを見ると、コマ割りが日本と逆であることがわかります。英語の読み物と同じように、コマの流れが反対になっているわけですね。こうしたものが同居している、あるいはいろいろなキャラクターに出会う場所として、この学年誌というのは無視できない資料になります。

さらに、このコマ割りの問題を、歴史変容という視点から掘り下げるために、別の一つの作品をご紹介します。

それは永田竹丸さんという漫画家の「ススムとタカシ」という作品で、『漫画少年』というところに掲載されたものです。『漫画少年』というのは、知る人ぞ知る伝説の雑誌で、戦後に学童社という出版社から出していて、のちにトキワ荘グループとして有名になる人たちも多く投稿していました。

先に言っておきますが、これは感動的なお話です。9月30日、十五夜ということで、二人の仲のいい友達が月見をやっている。すると、「駄目ですよ、ススムちゃん。つまみ食いなんかしては。こちらのをあげますからね」という台詞が挿入されます。そのことで、この言葉を発したのはススムちゃんのお母さんというのがわかります。

それはすぐ後に「ちえっ、甘くないや。お母さん、お砂糖をもっと入れてよ」という台詞が書かれることからわかります。「まあまあ、あなたはお砂糖がなめたいだけでしょ」みたいな感じで、ススムちゃんはお母さんにちょっと甘えているわけですね。ここで、「あら、そんなところで居眠りしたら、風邪をひきますよ」。ここでこっくり、こっくりしているんですね。

そして次に進むと友達のタカシ君が「僕、帰るよ、さようなら」。それに対して「気を付けて、お帰りなさいね」と言うススム君は、はじめに描かれた服ではなく、すでに寝間着を着ているんですね。ということは、ほとんど眠気を覚まされないぐらい丁寧に扱われながら着替えさせてもらっているわけです。だから、ものすごく過保護というか、甘えん坊だということはわかるんですね。たった、この2コマでわかります。

で、帰ろうとしているタカシ君は、ぼんやりと頭に何かを浮かべています。何かと言うと、自分のお母さんが浮かんでいるのです。お母さんのことを考えているということは、今お母さんが彼の側にいないことを、におわせるわけです。

ここに一人の人が出てきて、「タカシちゃん」と呼びかけます。「誰だろう。あ、お姉さん、びっくりした、お姉さんか」。そしてタカシ君はお姉さんと一緒に帰っていくんですね。その際「遅くなるから迎えに来たのよ。何をぼんやり考えていたの」とお姉さんが尋ねるのですが、タカシ君は「うん」と答えるだけで、何を考えていたか言わないわけですね。お母さんのことを考えていたと言ったら心配をかけるから。そこはちょっと大人なタカシ君を表現しています。

次のページに行きます。翌日、「タカシ君、今日はばかにうれしそうだね」、「うん、うん。今日は姉さんとお母さんのところに行ってくる」。見舞いに行ってくるわけです。つまり、お母さんが病気療養中だというのがわかります。

「え、田舎に行くの、いいな」、「そうだ、ススム君も一緒に行かないかい。姉さんに聞いてあげるよ」、「ただいま」、「お姉さん、ススム君がね」、「一緒に行くんでしょ、いいわよ」とい

う風に話は進み、「じゃあ、おうちの人に断っていらっしやい」。ススム君は「わあい」とはしゃいで出かけることとなります。とても展開が早く、2コマのうちに「田舎はとっても気持ちがいいわね」。もう田舎の道を歩いています。「だけど、だいぶ歩くんだね」。後ろに乗せていってあげようかということで、通りすがりのおじさんに牛車に乗せてもらい、「万歳」などと叫ぶのです。

そこではある種の田舎らしさ、牧歌的なところをまたもや2コマで描いているのですが、「早くお母さんのところに着かないかな」と、はやる気持ちを抑えきれないシーンが出てきます。「何だかのろのろしているね。僕、やっぱり歩いて行くよ」、「僕も待って」、「私も」。お姉さんも一緒に。普段はお母さん代わりになっているお姉さんですけど、やっぱりまだ子供だというのが浮き彫りにされて、この辺なかなかうまいと思います。

で、「お母さん」の出番になります。わらぶき屋根の家にいるお母さんのところに会いに行く。ここで「よく来た、よく来た」と、おばあちゃんが迎えてくれるので、お母さんが実家に帰っていることがわかりませす。ここも巧いです。「よく来た、よく来た」と、おばあちゃんの台詞があり、お姉さんとタカシ君は「お母さん、お母さん」と言っているんですね。これが「よく来た」と「お母さん」だったら、普通のせりふなのですが、繰り返すことによって、たぶん何回も何回もようやく子供として甘えることができる場面と、それを微笑ましく見ているお祖母さんを表現しているんでしょう。こうした展開は、お母さんに会えるうれしさを押さえきれない、その感動を増幅させています。せりふを繰り返す効果を十分わかったうえで表現されているんですね。

続いて「お母さん、今日は並んで寝ていいでしょう」、「姉さんはうちで言わないくせに甘たれてら」みたいなことを言って、やはりいつもお母さん役をしているお姉さんも、本当のお母さんの前では同じ子供なんだというところが見えてきます。

そして、最後のページに行きます。十五夜は昨日だったけれど、あなたたちが来たからお団子をつくったよということで、お月見の再現になるのですが、昨日見たシーンをタカシ君は再現するわけですね。「お母さん、甘くないよ。もっとお砂糖を入れてよ」と。昨日ススム君がやっていたように、お母さんへ甘えているのです。

そして場面が変わって、ちょっと柿の木で遊んだりとか、川辺で遊んだりとかで、田舎の生活を満喫しつつ、「もっと泊まっていかれるといいのにね」、「でも、学校がありますから」と、ついに帰らなくてはいけない時間になります。

で、惜しみながらみんなが帰って行く姿というのが、最後の1コマなんです。「さよなら、さよなら」「さよなら、さよなら」と、帰る方も見送る方も言ってます。おそらく何回も、何回も繰り返されているということなのです。たった1コマなのですが、じっくりとした余韻を持った場面になっています。

子供たちが帰ったあと、「おや、まだ寝ないのかい」と、お祖母さんが言うと、「ええ、あんまり月がいいもんですから」とお母さんが答えます。「何か言っていたようだけど」とお祖母さんがお母さんに尋ねると、「子どもたちのことを見守ってくださいとお月さまにお願いをしました」と答える。

一方、帰途にあるススム君とタカシ君の方でも、「ああ、いい月だな」「きれいだね」と。「どこまでも付いてくるよ。一緒に東京に帰るんだね」と言って、お母さんの子供を思う気持ちを、

その息子と娘たちも感じながら、そのお月さまがずっと付いてきているというお話なんですね。

どうですか、感動的なお話でしょ。ですが、今お話しした物語が、わずか3ページにおさめられているのです。この3ページの密度を、みなさんはどう思われますか。たぶんこの作品が現在の週刊誌なんかには載っていると、今の作品に比べるとコマの数はかなり多いしコマ割りが単調なため、面倒くさかったり古臭く感じたりして、読み飛ばされる可能性も少なくありません。

実際、コマ運び一つを取っても、生理的に快感に覚えるのか、面倒くさく覚えるのかというのを、私たちは実はちゃんと読んでから把握するのではなくて、ぱっと頁を見開いた瞬間に判断することがよくあります。だから、マンガを雑誌で読むときに、活字ではありえないスピードで選り好みをしているのですが、普段はそれをあまり意識することはないので、マンガ・リテラシーの存在になかなか気付きません。

でも、この『漫画少年』が出ていた時代は、こうした均質的なコマ割りと4頁ぐらいの長さ一般的でした。だから、いまのような、例えば『ジャンプ』みたいに大胆なコマ割りなんていうマンガは、この当時は存在しないので、これに窮屈さを覚える人はいません。というか、これが普通なのです。そしてけっこう重要なのは、こうした均質なコマ割りというのは、一方で、いまだに子どもマンガの一翼を担っていて、この永田竹丸さんたちと同じ時期に、それこそトキワ荘で活躍していたのが藤子不二雄さんですが、『ドラえもん』は、いまでもこんなふう安定したコマ割りです。

一方、国内だけではなく、実は海外のマンガというのも、この均質なコマ割りというのは、かなり普遍的に存在します。何が言いたいかと言うと、日本のマンガは、最近海外でもすごく人気があるので、ものすごく日本文化論的に扱われますが、世界的な基準で考えた場合、コマ割りのフォーマットはむしろ『漫画少年』の頃の作品の方が国際性があるのです。

これはまだ仮説に過ぎませんが、週刊誌が普及していく1960年代に、そのコマ割りの変革というものが、ページ数の都合等によって起きていき、その大きなコマ割りに慣れていく人たちが支配的になっていく中で、こうした均質で、かつ細かいコマ割りに対しては、先ほども説明したように、マイナスイメージすら付きかねないような感覚の変容が起きているということも言えるわけです。

このあたりを押さえながら、まとめに入っていきます。

マンガ・リテラシーの現在とは何かということですが、いま言及したような、海外に広がるマンガについて補足します。京都精華大学の大学院を修了した韓国の留学生が、つい最近出した単行本があります。コマ割りも大胆で、オールカラーでもあるということで、実際に手に取られたら、私たちが普段見ているようなマンガとは違った印象を皆さんは受けられるのではないしょうか。オールカラーのマンガの単行本というだけで違います。

その種を明かすと、もともとこれはウェブトゥーンと言って、ネットで掲載されているマンガなんです。それを紙に落とすのです。つまり、ネットは縦スクロールですから、上から下に目線を落として読んでいくのです。それを単行本に編集したものです。

つまり、これは本来、目を上から下に下ろしていくのに適したコマ割りのはずなのです。それなのに、横に頁を捲って展開していく。ですので、ときに生理的にちょっと引っ掛かるコマ割りが出てきます。それは私のマンガ・リテラシーが、日本の紙媒体のものに慣れていているとい

うことを相対化してくれる資料にもなります。カラーであることもそうです。

一方、これも同じく京都精華大学の大学院生でドイツ人のマンガ家がいるのですが、彼女たちの作品展をいまマンガミュージアムでやっています。実際に見てもらったらわかりますが、日本のマンガが世界というか、いろいろな地域に普及されていく／普及していく中で、それを大人になってから受容した人たちと、子供の頃から日本マンガを読んできた人たちとで、その影響が描き手の方に如実に表れてきているんですね。

ドイツからの大学院生は、幼い頃から日本のマンガやアニメに影響されて育っていて、およそ日本的なフォーマットのマンガを描きます。それはドイツの中であって、かなり希有な存在のようですが、今後もっとそうしたケースは増えていくでしょう。だから、それ以前の、どちらかと言うと「ススムとタカシ」のようなコマ割りに慣れたヨーロッパのマンガを描いてきた人たちから見ると、かなり奇抜に映るのかもしれませんが、そうした存在が少しずつ、でも着実に、多くを占めていくことになると思われま。

するとどうなるのだろうかということが、冒頭に述べた「マンガ人（にん）」という共同体の今後の在り方です。これまでいろんな観点から考察してきたマンガ・リテラシーは、当たり前ですけれど、さまざまな歴史的條件に基礎付けられて、それが変容していく中で、マンガの好みも変わり、しかも、日本マンガが海外に着実に広がっている状況をふまえれば、「日本的マンガ・リテラシー」というものが、これを単純にグローバル化と呼んでいいかどうかは慎重になるべきですが、国民国家という境界を越えていっているのは事実です。

しかも、それはある種、国民国家の枠において翻訳という作業を経た後に、同じマンガとして解釈されるかどうかという問題も出てくるし、先ほどから言っている、マンガの顔やマンガの身体解釈の仕方に表れるマンガ・リテラシーがどこまで均質化するかどうかという問題もあるでしょう。さらに、それが均質化した場合、国民や人種といった近代的概念のステレオタイプや偏見というものが、むしろソフトなかたちで強化されるわけです。その意味において、マンガ・リテラシーの影響とは、ポストモダンの問題ではなく、私はむしろ「ソフトに肥大化する近代の問題」として考えるべきだと思っています。

そうした問題を、荒削りながら、いくつかの観点から提起させていただきました。以上で、報告を終わります。

ご静聴ありがとうございました。