

「まんが」が国境を越えた先で出会うもの

大塚 英志

何度も書いてきたことだが、「国際日本文化研究センター」の広報誌なので、もう一度、書く。この国のまんがやアニメーションは「日本文化」なのか、という極めて本質的な問題だ。図1を見てほしい。中央にいるAのキャラクターは、果たしてBの兎の末裔なのか、Cの鼠や猫の子孫なのか、と改めて問うてみる。確かに、Bの兎、すなわち「人物鳥獣戯画」が、今日の「日本まんが」の出自だと当たり前のように語る人々がいる。しかし、戦後まんがの基礎を作った手塚治虫の描いたキャラクターである「アトム」や「レオ」（つまりB）のほうが、ぼくにはどうしてもCの鼠や猫ととても近い親戚関係に思える。これは、ぼくの目の錯覚なのだろうか。

この国の現在のキャラクターの書式が、一九四〇年代に大量に刊行された「ミッキーマウス」の海賊版から立ち上がった歴史的事実をここで語り直す余裕はないが、北米のアニメーション研究者トマス・ラマールが現在の（あくまで「現在」だ）の「日本」のポップカルチャーの中に組み込まれていると考える「アニメ機械」が、ディズニーの『白雪姫』に於けるマルチプレーン方式の一五年戦争下日本に於ける受容が出发点である事実と同様、この国のまんが・アニメーション表現は一九三〇年代以降、世界を一瞬で覆い尽くしたあの鼠とそのスタジオのもたらしたものの、極東の島国に於けるローカライゼーションに過ぎない、と何故、冷

静に考えられないのか。いいや、「信貴山縁起」に於ける映画的な表現がなければ今日のアニメーションの隆盛はなかったと、あの高畑勲が『十二世紀のアニメーション』の中で解析してみせたではないか、という反論もあるだろう。しかし、高畑があの本で行なった絵巻に「映画性」を見出す思考法そのものが、エizenシュテインがその著書『映画の弁証法』に於いて、漢字の偏と旁から歌舞伎の演技まで日本文化をことごとく「モンタージュ」だと言い張ったことを受けて、「絵巻」の中に強引に映画性を見出す言説が戦時下に成立したことでもたらされたものだ。しかも、その時点で「映画」とは「モンタージュ」の意味で、更に「日本的」とさえ、同義になっていたのだ。そう、立証しても耳を傾けてくれる人は少ない。ならば、一体、まんがやアニメーションの様式や美学がこの列島の

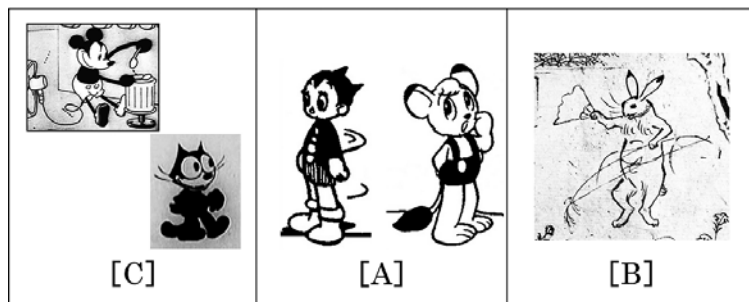


図1 A 左 手塚治虫「鉄腕アトム」(1951-1968、図版出典 手塚治虫「手塚治虫漫画全集 221 鉄腕アトム 1」1979年、講談社)
 A 右 手塚治虫「ジャングル大帝」(1950-1954、図版出典 手塚治虫「手塚治虫漫画全集 1 ジャングル大帝 1」1977年、講談社)
 B 『鳥獣人物戯画絵巻』(12C)
 C 上 Steamboat Willie (Walt Disney, 1928)
 C 下 Felix The Cat in Arabiantics (Pat Sullivan, 1928)

伝統とどう結びついているのか、思い込みでなく説明してほしいとも思う。

そもそも、ほんの少し前まで、日本まんがやアニメーションは「無国籍文化」の最たるものだ、と言われてきたではないか。そうやって、ほんの少し前の過去を忘却することが、近頃のこの国はとても得意だ。だが、まんがやアニメーションは、良くも悪くも歴史や伝統と切斷されているからこそ、ひどく不用意に文化や国境を超え得る属性を持つ。それはこの国のまんがアニメに始まったことではない。

第二次世界大戦下、ドイツではミッキーマウスのキャラクターをつけた戦闘機部隊があった。ゲッペルスはドイツ国民にはディズニーの輸入を禁じつつ、『白雪姫』をこっそり見ていた。あるいは今村太平のディズニーアニメ論『漫画映画論』がミッキーマウスの中扉をつけたまま、太平洋戦争下も堂々と刊行され、更には抗日運動の勃興した上海で『白雪姫』の中国語タイトル「白雪公主」を模したアジア最初の長編アニメーション『鉄扇公主』が生まれた。あの風と、そのスタジオのものもたらしたものは、文化や政治体制やイデオロギーなどの全ての差異をひどく無頓着に超えてしまう。だからその末裔であるこの国のまんがやアニメが、容易に国境を越えてしまうのはむしろ当然のことなのだ。

そもそもまんがやアニメが「無国籍的」に伝わっていくのは、ぼくたちこの文化の当事者（言うまでもなくぼくは現役の、といっても、今一つぱっとはしないが、まんがの創り手として、高校生の時から今に至る）にとっては自明のことだった。たとえば、韓国では日本文化が解禁されるのは一九九八年からだから、それ以前の日本まんが出版は海賊版だった。そして日本まんがも作者やキャラクター名は韓国名に置き換えられていた。台湾でもそういう時代があった。北米で公開された日本のTVアニメのキャラクター名は、大抵アメリカ人ふうやその

ほかの外国名に置き換わっていた。スイス人はアニメ『アルプスの少女ハイジ』を「国産」だと思っていた、という笑い話さえ彼の国のジャーナリストから聞いた。どの国でもそれで不思議に思わなかったという。「無国籍的」というのは、だから比喩でもなんでもない。そういう事実は、ぼくたち最初の「おたく」の世代にとっては自明のことであった。

そして、まんがを創る側に回ってぼくなどが改めて思い知るのは、まんがやアニメーションがあまりに無邪気に国境を越えてしまうことの恐ろしさである。これも幾度も書いたことが、ぼくが初めてそのことを実感したのはもう十何年も前、まんが家だった多くの家内のサイン会のために台湾に同行した時のことだ。彼女は日本ではさして人気まんが家というわけでもなかったが、それでも大袈裟でなく何百人かの列ができた。その中に台湾の「先住民族」（今は「原住民」と表記するのが台湾では正しい書き方なのだろうが、日本語では違和があるのでこう記す）の女の子がいた。彼女の父母や祖父母の世代には日本との間にあまりにぬぐい難い歴史が当然あるから、ぼくも家内もひどく混乱した。しかし、彼女はありふれたファンとして列に並び、日本語と中国語の混じったファンレターをはにかんで渡してくれた。何一つポリティカルな話はしなかったし、しようもなかったが、自分たちの無国籍な文化に乗って気易く国境を越えて旅をしてきて、目の前で「歴史」に不意打ちを食らった気がしたのだ。けれどそれは悪くない経験だった。

「日本まんが」のファンイベントに行くとき、その地域の人口比と比べてもそこに集まる人々の顔ぶれは相対的にマイノリティーの率が高い、ということは、ぼくたちまんが関係者は薄々感じている。これもデリケートな問題だからあまり口にする人はいない。けれども、今では、パリで起きた風刺雑誌のテロのあと、ぼくの「まんがの描き方教室」の生徒にイスラムの移民

の子弟が座っていても、現地の通訳がベトナム系デンマーク人の日本アニメおたくであつても、少しも驚かない。しかし、ぼくたちの「文化」が不用意に越えてしまっているものが常にそこにある、ということだけはいつも実感せずにはおれない。だからこそ、不用意に飛び越えることと、理解ししあったと思ひ込むことは少しも同じではない、いつも思う。

ニューヨークでは、移民やマイノリティーの子弟たちにまんがを書かせるワークショップをやっている人がいる。いつか会いに行きたいと思つていただけで、そこで若者たちが書く「まんが」は『ジャンプ』もどきというか、アニメふうというか、つまり現在の「日本様式」だ。しかし、そういう「まんが」を書いていく中で、彼らは文化的社会的アイデンティティを何となく回復していくという。だからといって、これぞ日本文化のソフトパワーだと間違つても勘違いしてほしくない。良くも悪くも「アメリカ」を表象しているようなマーベルコミックのキャラクターに自分を投影できない少数派の彼らが、無国籍な日本まんがのキャラクターを暫定的な自我の容れ物として使ってくれているのだらうと、何となく想像はつく。各国で盛んなアニメキャラのコスプレにしても、「無国籍な容れ物」だから文化的社会的に不安定な自我を入れるのには向いているのだ。実際、ぼくも、これまでぼくと一緒に何かを創っていた連中も、それから以前、教えていた「まんがの大学」の生徒たちも、言っちゃあ何だが、社会的にはいまひとつうまく適応できない点で共通だ。そういう不確かな何かの容れ物に、この無国籍な文化は向いている、いつも思う。

だからこそ国籍を越えて、ぼくは台湾の先住民やイスラムの子たちと出会い、愕然とすることもまたできたのだ。そうやって、越えた後で、越えたものの「重み」を省みる機会を与えられている、いつも思う。

だが、この十数年、この国は「クール・ジャパン」だか何だか知らないが、海外に日本まんがやアニメのファンが増えたのいいことに、これこそが世界に誇る「日本文化」だ、と言いつ出す人たちが、ぼくたち作り手の外側に随分増えた。彼らはぼくたちが「日本文化」でなく「無国籍文化」だからこそ、国境を越え得たことの意味が、全くわかっていないように思える。世界各地のファンたちを日本産コンテンツの「市場」と、さもしくみなし、あるいは、「国力」の証しの一つとして語り、まんが・アニメが国境を越えたどさくさに便乗して国境を越えていった現代美術家や学者もいた。それらはぼくにはひどく貧しいものに感じられる。こういった人たちは、「日本」をまんがやアニメに勝手に背負させた瞬間、受けとめる側から見た時に文化侵略に見えることにさえ気がつかない。日本のある大手コンテンツ企業が、アジアのある国に進出しようとして内部向けに作ったプレゼン資料に、日本のアニメキャラの大群が飛行機に乗ってその国に押し寄せてくるイラストを使って現地で饗應を買ったことをぼくなどは直接見聞き知っている。「多数派の文化」を表象してないからこそ、ささやかにだが世界に開かれていたチャネルがその瞬間、失われてしまうのだ。だからこそ、まんがやアニメが「日本文化」と喧伝されて以降、この国の「おたく」たちの一部が異文化、特に東アジアに対してひどく不寛容になっていることもぼくは危惧する。

そういうわけで、ぼくはこの国の政府がクールジャパンなどと口走り始めた頃からずっと苛立っている。ただ苛立っていても仕方ないから、ここ何年かは、「まんがの描き方」のカリキュラムを持って、教え子の内、教師に向いていると考えたごく少数の者をつれて国境を越えることをずっとしてきた。「描く」という水準で異文化と関わった瞬間、ぼくたちは、本当は何が伝わり、何が伝わらなかったかを初めて知ることができる。ありふれた言い方だか、僕は

ちはそこで初めて異文化から真摯に学ぶことさえ出来る。そういうことを考えられる教師を一人か二人は作りたいと思ったのだ。幸いにも、反日デモの直後の北京や、イスラムの子も通う学校で一緒にワークショップをして回った教え子の一人は、フランスの片田舎にある日本式のまんがを教える私塾（君は授業中自分の席に座っていられないんだよねあ、という小学生の男の子が生徒にちゃんと混じっているのがとても健全な学校だ）で「先生」となり、もう一人も、北京の大学の先生になる話が進んでいる。

だからもし、この国が、ぼくたちの分野がささやかに開いたチャンネルを通じて何かを届けようと思うのなら、やるべきことは明らかではないか、いつも思う。越えていった先の、ひとつひとつの現場で教えることのできる教師や、海外に向けた「教え方」をどうつくっていくかが大切だ。カリキュラムの試行錯誤を繰り返し、教科書をつくる。そういう手間のかかる積み重ねの中で、はじめて「まんが」はこの国の外側に届く。当然、それは「創作」に限らない。その「描き方」を教えたり、まして、海外に向けていかに語るかという努力など少しもこの国でなされていないではないか。

それは当然ぼくの仕事だ。しかし、正直に言えば、日文研がそのために、ぼくにとって「使える」組織か、といえどそれはいささか疑問である。

（まんが原作者／国際日本文化研究センター教授）