

國學院大學學術情報リポジトリ

フランス＝ベルギー系漫画小史：黎明期から今日まで

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2023-02-05 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 笠間, 直穂子, Kasama, Naoko メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00000028

フランス=ベルギー系漫画小史 黎明期から今日まで

笠間直穂子

はじめに

20世紀後半以降、独自の漫画文化を築いてきた日本においては、外国漫画の翻訳紹介がなかなか軌道に乗らない状況がつづいてきた。ごく一部の海外漫画愛好者を除いては、いわゆる「日本漫画」と異なる漫画文化を目にする機会は限られており、とりわけ英語圏以外の作品は遠い存在であったと言える。

しかし、ここ数年で趨勢は変わりつつある。フランスおよびベルギーをひとまずの中心とするヨーロッパ漫画の翻訳出版に、人文系出版社が乗り出す事例が相次ぎ⁽¹⁾、さらに2010年からは大手の小学館集英社プロダクションが本格的に参入して、刊行点数は大幅に増えた。

フランス語で「漫画」を意味する「バンド・デシネ (bande dessinée)」およびその略称「BD (ベデ)」という単語は、フランス・ベルギー周辺の漫画を指す日本語の言葉として、英語圏の「グラフィック・ノベル」とともに定着しつつある。そして「バンド・デシネ」や「グラフィック・ノベル」の受容層は、従来の日本漫画ファンと完全に重なるわけではなく、むしろ海外文学の愛好者と重なる部分がある。人文系出版社が翻訳紹介に加わったのも、そのことと対応していると考えてよいだろう。

小説とひと言で言ったときに、児童小説から探偵もの・SFものなどのジャンル小説、そしていわゆる純文学と総称されるような詩的・実験的なものまでさまざまな作品が含まれるのと同様、漫画も多種多様であることは言うまでもない。フランス系の漫画にしても、まずは歴史的な流れ、様式上の影響関係、代表的な作家の特徴を知ることが、文化の一形態として認識するための第一歩となるだろう。

本論は、ヨーロッパ内のフランス語圏であるフランス、ベルギー、スイスを中心に、イタリア、スペイン、さらにアルゼンチン出身の作家なども含めて形成さ

れている漫画文化圏の作品を、フランス語で用いられる呼称を便宜上採用して「フランス=ベルギー系漫画 (bande dessinée franco-belge)」と呼ぶこととし、その歴史を素描していく。日本語によるこうした試みがまだ少なく、入手しにくい文献もあることから、ここであらためて当該漫画文化の輪郭を描くことにより、今後の日本におけるヨーロッパ漫画研究、あるいは世界の漫画文化を視野に入れた日本漫画・漫画理論・比較漫画研究、さらには漫画を対象としたフランス語研究などに貢献できるものと考ええる。

日本におけるフランス=ベルギー系漫画史紹介

まず、本論に先行するフランス=ベルギー系漫画の概説記事を確認しておこう。

貴田奈津子が1998～99年に月刊『ふらんす』で連載した「9番目のアート バンド・デシネ案内」⁽²⁾は、主として出版史の視点から1960年代以降のフランス=ベルギー系漫画の流れを追いつつ、各時代の代表作を紹介していくもので、長くはないものの、情報の密度は高い。最終回では、当時アングレーム漫画・映像博物館の漫画部門ディレクターであり、今日にいたるまでフランス=ベルギー系漫画研究界の屋台骨を支えているティエリ・グルンステン (Thierry Groensteen、記事ではティエリー・グロンスティンと表記) にインタビューするなど、フランス在住者ならではの現場感覚にあふれた連載となっている。

また、2003年には川崎市市民ミュージアムで『フランス コミック・アート展』が開催され、これに合わせて、展示された漫画家それぞれの略歴および代表作の紹介文をふくむ丁寧なつくりのカタログが刊行された⁽³⁾。貴田奈津子はこの中で、『ふらんす』の連載を下敷きにしつつ、19世紀～20世紀前半の重要な作品も加えた「バンド・デシネ その誕生と変遷」を執筆している。また、川崎市市民ミュージアム学芸員の細萱敦が日仏漫画文化の差異に触れつつ展覧会の主旨を述べているほか、海外漫画紹介の第一人者である小野耕世がフランス=ベルギー系漫画との出会いを語っている。

後述するように、1990年代以降のフランスでは、従来見られなかったスタイルをもつ若手漫画家がこぞって頭角を現しており、ニコラ・ド・クレシー (Nicolas de Crécy)⁽⁴⁾、ルイス・トロンダイム (Lewis Trondheim)⁽⁵⁾、ジョアン・スファール (Joann Sfar)⁽⁶⁾、ダヴィッド・バー (David B.) などがこの展覧会で紹介されている。この展覧会から数年後、これらの作家たちの作品は相次いで翻訳出版されることとなった。

貴田による『ふらんす』の連載記事が1960年代以降を中心とするものであり、また『フランス コミック・アート展』カタログがフランス=ベルギー系漫画の現状を知らしめることに重きを置いていたのに対し、カルチャー系男性誌『pen』が2007年に組んだ特集「世界のコミック大研究。」⁽⁷⁾は、主に19世紀から20世紀

前半の日本、アメリカ、ヨーロッパの漫画を多様な角度から見せていくもので、のちにグルンステンの『マンガのシステム』翻訳者となる野田謙介が企画・構成を手がけた⁽⁸⁾。フランス語文献を視野に入れた特集内容は、英語経由・アメリカ中心の漫画史観とは一線を画しており、アメリカに匹敵する歴史と多様性をもったヨーロッパ漫画の古典を、豊富な図版とともに解説している。

ただ、ある程度フランス的な視点を反映しているとはいえ、『pen』の特集はあくまでアメリカとヨーロッパを並置しつつ、世界の魅力的な初期漫画にテーマ別にスポットを当てていく形式を取っており（媒体の性質からして当然ではあるが）、フランス=ベルギー系漫画の通史にはなっていない。

このような現在までの国内におけるフランス=ベルギー系漫画史概説の試みを踏まえながら、以下、クロード・モリテルニ他『漫画の冒険』⁽⁹⁾、ティエリ・グルンステン『漫画』⁽¹⁰⁾などの概説書を参考に、フランス=ベルギー系漫画のごく簡単な歴史と代表作を記していく⁽¹¹⁾。

創始者としてのテプフェール

ヨーロッパのフランス語圏とその周辺に生まれた漫画が、フランス語において「フランス系」ではなく「フランス=ベルギー系」と敢えて呼ばれるのは、のちに詳述するように、こと漫画に関してはベルギーが20世紀前半から今日にいたるまで、フランス語漫画の重要な産地でありつづけているためである。だが、近代漫画の創始者と目される描き手は、フランスでもベルギーでもなく、スイスのフランス語圏に属するジュネーヴから出現した。

1799年に生まれたロドルフ・テプフェール (Rodolphe Töpffer) は、画家の父をもち、自らも画家を目指したが、眼病に冒されて絵画の道を諦めざるを得ず、文学に転向して寄宿学校の経営者となった。小説や旅行記を書く一方、生徒や友人たちのために絵と物語を合体させた「版画物語」として、1827年に『ヴィユ・ボワ氏』(*Mr Vieux Bois*) を創作した⁽¹²⁾。これを友人がゲートに送ったところ、熱烈な賛辞を受けたことから、テプフェールは同作の出版を決意し、1837年に刊行した。

『ヴィユ・ボワ氏』のあとも、テプフェールは版画物語を描きつづけ、『ジャボ氏』(*Mr Jabot*, 1833)、『クレパン氏』(*Mr Crépin*, 1837)、『ペンシル氏』(*Mr Pencil*, 1840)、『フェステュス博士』(*Dr Festus*, 1840)、そして亡くなる前年に『アルベールの物語』(*Histoire d'Albert*, 1845) を発表した。また、『観相学試論』(*Essai de physiognomonie*, 1845) で、人間の顔だちと表情について論じたが、この論考は図も文章も手描き（手書き）にしたものを転写石版で印刷するかたちを取っており、内容のみならず形式においても版画物語群と近い位置にある。

ティエリ・グルンステんと、漫画原作者であり漫画理論家でもあるブノワ・ペー

タース (Benoît Peeters) は、1994年に『テプフェール マンガの発明』と題して、『観相学試論』全文などテプフェールの文章の再録に、両編者によるテプフェール論を加えた一冊を出版した。この本は今年に入って邦訳が刊行されている⁽¹³⁾。また英語では、デイヴィッド・カンズルが2007年にテプフェールに関する英語圏で初の研究書『漫画の父、ロドルフ・テプフェール』を上梓した⁽¹⁴⁾。これらの書物を通じて、近代漫画の黎明期におけるテプフェールの重要性は、近年、世界の漫画史研究者のあいだで広く知られるようになったと言える。

近代漫画とは何か

ところで、テプフェールを「漫画の父」と見なして再評価することは、そもそも「漫画」という芸術形式をどのように定義するかという問題と関わってくる。

複数の絵を並べることによってひとつづきの物語を表現するという方法そのものは、むしろテプフェール以前より洋の東西を問わず用いられてきた。絵巻物のたぐいは言うに及ばず、ヨーロッパの場合であれば中世の教会建築で彫刻やステンドグラスに描かれる聖人伝もこれに相当するものと見なすことができる。

テプフェール登場の少し前にあたる18世紀末ごろの西欧では、漫画の先駆けと考えられる表現方法を用いたポピュラーな印刷物として、一方では民衆版画 (エピナル版画、images d'Épinal)、他方では諷刺画があった。

民衆版画はかつて行商人が売り歩いた色刷り版画で、一連の小さな図版に文章が添えられるかたちで寓話などさまざまな物語が語られており、当初は農民や職人を主たる読者としていたが、次第に子ども向けの商品が増えていった。

また、版画による諷刺画は、18世紀には特にイギリスで盛んに制作された。ウィリアム・ホガース (William Hogarth)、ジェイムズ・ギルレイ (James Gillray)、トマス・ローランドソン (Thomas Rowlandson) などが代表的な作家として挙げられる⁽¹⁵⁾。一枚の紙にひとつの絵が描かれ、下に短い文章が添えられる形式であるが、ホガースの『娼婦一代記』(*A Harlot's Progress*, 1732) や『当世風の結婚』(*Mariage à la mode*, 1743) のように連作として発表されるものもあり、そうなる、ある人物の身に起きた出来事を絵で語っていく点で物語漫画に近づく。

イギリスの諷刺画では、かねてより吹き出しが使われていたことも、確認しておこう。民衆版画も諷刺画も、絵の下にキャプションが入る方式が主流ではあるが、吹き出しが「発明」されていなかったわけではまったくないのだ。単独の図像による諷刺画には使われる吹き出しが、連続図版による物語では長らく導入されなかった経緯については、スモルドラン『漫画の誕生』に詳しい⁽¹⁶⁾。

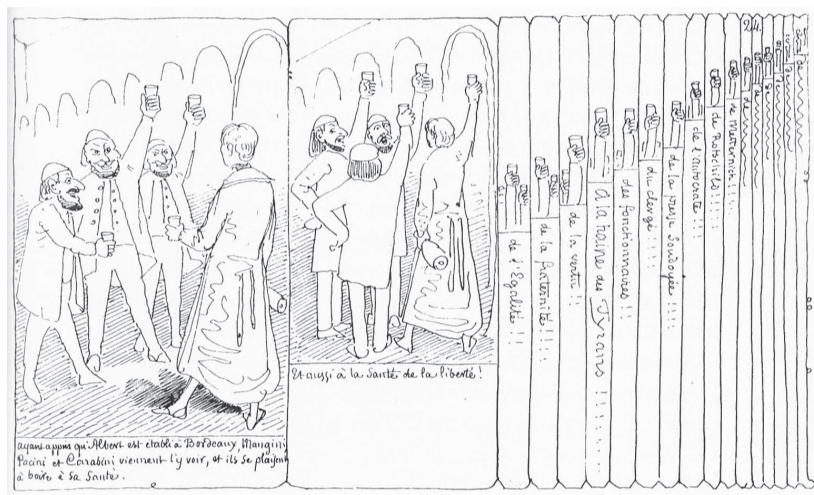
さて、こうした版画文化のなかにあって、テプフェールの版画物語の革新性はどこにあったのだろうか。主にグルンステンの記述にしたがいつつ、三つの点を示しておこう⁽¹⁷⁾。

まず、印刷媒体として転写石版（autographie）を使用したことが挙げられる。転写石版はリトグラフの一種で、インクとペンで転写紙に書いた絵や文字をそのまま印刷することができる。

通常の諷刺画や民衆版画では、元になる絵を、画家自身ないし版画職人が左右反転させたかたちで銅版や木版に彫りこみ、添える文章は別に活版で組んで刷りあげることになる。これに対し、転写石版を用いると、左右を反転させる必要がないため、手書きで文字を入れることができる。精密なくっきりした絵にはならない代わりに、絵と文字が一体化した画面構成が可能になり、横書きの文字と同様に左から右へと視線を移動させていく読者の身ぶりに合った各コマの構図およびコマ運びの工夫が生まれる。これは民衆版画や諷刺画にはないもので、近代漫画の根幹をなす要素と言える。

さらに、民衆版画が同型の図を、いわばカルタのように並べただけであるのに対し、テプフェールは描くべき内容に合わせてコマの幅を自由に変化させており、かつ、複数のコマが連なったページ全体を画面として見たときの統一感に気を配っている。小さな絵がただ並んでいるのではなく、複数の絵があると同時にページ全体でひとつの絵でもあるという漫画の性質に見合った美意識を有しているのだ。たとえば『アルベールの物語』で再会の乾杯が延々と繰り返される場面をだんだん狭くなっていくコマで表現するなど、コマ割りそのものを利用したギャグもすでに導入している。【図1】⁽¹⁸⁾

しかも、テプフェールは作中人物を漫画的な「キャラクター」として造形する



【図1】

ことに對し、明確な問題意識をもって取り組んでいた。「転写石版試作」で、彼は鼻、顎、目など顔の各部の特徴を組み合わせてみたときに、それぞれどういった性格の人間に見えるか、といった比較を展開している⁽¹⁹⁾。観相学そのものは当時流行の学問分野ではあったが、テプフェールの場合、ある現実の顔貌上の特徴が特定の性格を決定するというより、さまざまな顔を絵に描いたときに読者にとってどのように見えるかということ、あるいは、同一人物を繰り返し描いたときに、同じ「顔だち」を保ちつつ「表情」をデフォルメして伝えるにはどのように描けばよいかといったことに関心を寄せている。こうしたキャラクターとデフォルメにまつわる問題も、近代漫画を考えるにあたって、最も重要な論点のひとつとなるものだろう。

以上の三点からわかるように、テプフェールの仕事は、われわれが今日なんとなく「漫画」として受け取っている形式とはいったい何なのか、絵巻物や諷刺画とは似ているけれども異なり、またヨーロッパ・アメリカ・アジアでスタイルは異なれど共通する「漫画」の原理とは何なのか、ということを考えさせずにはおかない。

テプフェールの作品が知られる以前、アメリカでは長らく19世紀末のアウトコールド『イエロー・キッド』(Richard F. Outcault, *The Yellow Kid*, 1896)⁽²⁰⁾を「漫画の父」として扱ってきたが、これはアウトコールドが初めて絵の連続による物語に吹き出しを導入したためとされている。確かに今日、巷間にあふれる漫画を眺めるならば、吹き出しを使った作中人物の台詞が必ず目に入る。しかし、吹き出しは漫画という表現形式にとって絶対不可欠の要素——すなわち、吹き出しがなければ決して漫画ではない——と言えるだろうか。

テプフェールの版画物語は吹き出しを用いず、民衆版画のように絵の下部に語りを添えているため、もし吹き出しの有無が漫画であるかどうかを決定するのであれば、漫画とは言えない。けれども、上に見たとおり、読者の視線がコマの連続を追うかたちで、ビジュアルな物語を読み取っていくという仕組みを、もっとも根本的な近代漫画の原理と捉えるならば、テプフェールをもって漫画は紛れもなく成立していることになるのだ。

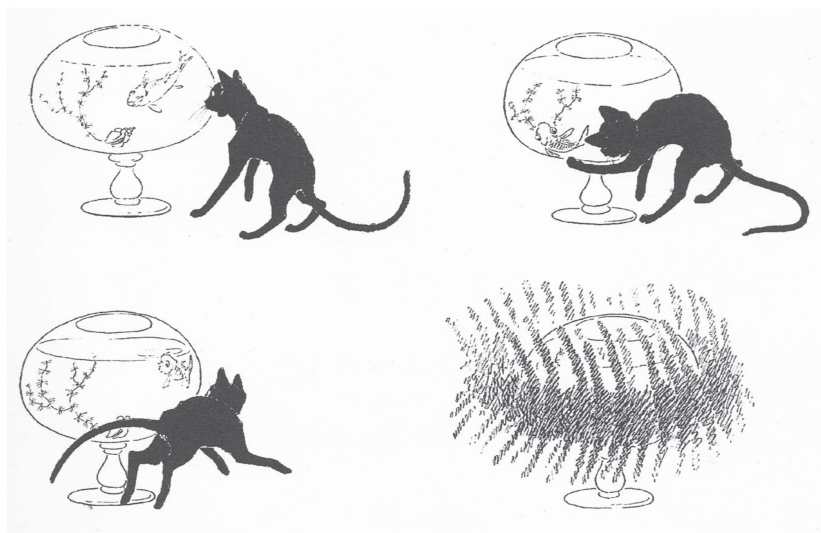
政治諷刺から目の快楽へ

テプフェールがジュネーヴで活動していた19世紀前半、フランスでは政治諷刺画を掲載する定期刊行物が数多く発行されていた。先に見たイギリスの諷刺画と同様、独立した一枚の絵に文を添えるものが主流だが、テプフェール作品に似た物語漫画の体裁をもつものもあった。例として、二月革命直後の1848～49年に『滑稽雑誌』(*Revue comique*)で連載された、ナダールの『レアック氏』(Nadar, *Monsieur Réac*)がある。ナダールは今日では写真家としての活躍が知られてい

るが、諷刺画家でもあった。「レアク」は「レアクシヨネール」(réactionnaire)すなわち「反動派」の略で、革命後の混乱に乗じる保守的な資産家を諷刺する一代記といった内容である。だがその後、第二帝政がはじまると、刊行物の政治諷刺に対する検閲が厳しくおこなわれ、諷刺系の紙誌は力を失っていく。

他方、1870年代に入って第三共和政の時代になると、キャバレー文化が盛り上がりを見せ、詩人・音楽家・画家など多岐にわたる分野の芸術家がパリの「黒猫」といったキャバレーに集って、イベントを企画したり機関紙を発行したりするようになる⁽²¹⁾。その中で、今度はむしろ政治と切り離されたナンセンス志向のサイレント(文字なし)漫画が『黒猫』紙の定番ジャンルとなり、複数の描き手が作品を発表した。代表的なものとして、「黒猫」のポスターで名高いスタンラン(Théophile Alexandre Steinlen)による、まさに黒猫を主人公とした作品【図2】⁽²²⁾、またピエロのキャラクターを使ったヴィレット(Adolphe Willette)の寓話的な作品などがある。

文字を入れず、キャラクターの動きを追っていくこうしたサイレント漫画の登場は、同時期に形をなしつつあったアニメーションおよび実写映画の技術を、否が応でも連想させる。パラパラ漫画の原理を用いたプラクシノスコープ、それをさらに大がかりにしたテアトル・オプティークをエミール・レノーが発表したのは1870年代から1880年代にかけてであり、また同じころにマイブリッジが連続写真を発明して、これらが1895年のリュミエール兄弟による映写機の発明につな



【図2】

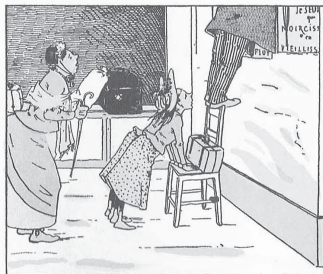
がっていく。20世紀に入ると、映写機を使ったアニメーションが作られるようになるが、その最初期のアニメーション作家のひとりに、キャバレーでの芸術活動をおこなっていたエミール・コール (Émile Cohl) がいることは興味深い。

印刷された漫画と、映画のアニメーションとは、当然ながらまったく異なる芸術分野であって、単純な混同は慎まなくてはならない。それでも「静止画を連続して見ると、動いているように見える」という点で両者が重なることも確かである。物語の筋よりも、猫の姿勢の変化やスピード感の表現を重視したスタンランのサイレント漫画は、映画の時代がはじまりつつあることを強く感じさせる。

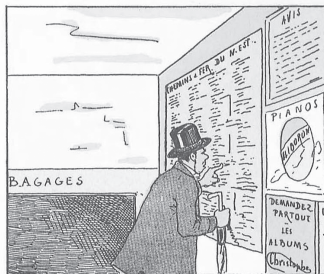
子ども向け漫画の時代

カウンターカルチャーの草分けといった芸術活動がキャバレーで展開され、そのなかでビジュアル重視のサイレント漫画が描かれた一方、子ども向け雑誌『ル・プチ・フランセ・イリュストレ』 (*Le Petit Français illustré*) では、1889年から1905年にかけて、クリストフ (Georges Colomb, dit Christophe) が『フヌイヤール一家』 (*La Famille Fenouillard*) などの絵物語を連載し、人気を博した。

クリストフは1856年生まれ、本名をジョルジュ・コロンといい、植物学者であるとともに、科学系の教科書などの作者でもあった。彼の作品は、同型コマを並べ、各コマの下に活字で物語を印刷したもので、形式としては一見、民衆版画に近い。ただ、『フヌイヤール一家』ひとつを取ってみても、ある光景の下半分のみを描いてから、次のコマで「知性にかぎりがあり想像力の足りない読者のために」と断って同じ光景の上半分を描いたり【図3】⁽²³⁾、あるいはひどい目に遭って愕然とするフヌイヤール一家の姿をあえて後ろ姿で描いて表情を読者から隠したり、高いところにいる人物を眺める通行人たちの様子を真上のアングルから描いたり



Mais M. Fenouillard est un homme astucieux. Il a découvert, sous la forme d'une chaise, la solution du problème. — « Prends bien garde, Agénor! s'écrie M^{me} Fenouillard inquiète, si tu tombais, tu abîmerais ta redingote neuve. »



Les dimensions du dessin précédent nous ayant forcé de couper en deux M. Fenouillard, cette figure est simplement destinée à montrer la suite de l'excellent négociant aux personnes d'une intelligence bornée et d'une imagination faible.

【図3】

するなど、コマの内部であれページ全体であれ、画面構成の美的・物語的效果に対する意識がきわめて高く、その点でやはり民衆版画との違いは明白である。

クリストフの成功以降、フランスでは子ども向けの雑誌が長らく漫画の主たる発表媒体として定着した。これは大人向けの新聞での漫画連載が発達したアメリカと、大いに異なる点である。フランスにおいて大人の読者を対象とする漫画が一般化するには、20世紀後半を待たねばならない。

冒険少年の栄光

20世紀に入るとき、アメリカではアウトコールドのほか、ルドルフ・ダークス『カッツェンジャマー・キッズ』(Rudolph Dirks, *The Katzenjammer Kids*, 1897)、ウィンザー・マッケイ『リトル・ニモ』(Windsor McCay, *Little Nemo*, 1905)⁽²⁴⁾など、吹き出しを用いた「漫画らしい」(と現代の視点から感じられる)作品が続々と登場する。対してフランスでは、クリストフ以降、ジョゼフ・パンション『ベカシース』(Joseph Pinchon, *Bécassine*, 1905)、ルイ・フォルトン『レ・ピエ・ニクレ』(Louis Forton, *Les Pieds nickelés*, 1908)など、クリストフと同じく絵の下に文章を添える形式の作品が子ども向け絵入り雑誌に発表された。

吹き出しによる作中人物の台詞のみで展開するアメリカ式の物語漫画を最初にフランス語圏で完全に採り入れたのは、アラン・サン＝トガンの『ジグとピュス』とされる(Alain Saint-Ogan, *Zig et Puce*, 1925)。ジグとピュスという二人の子どもがアメリカを目指す旅に出て、いろいろな事件に会う、という冒険もののシリーズで、『ディマンシュ・イリュストレ』誌(*Dimanche-illustré*)に連載され、1ページで1話が完結する形式を採った。【図4】⁽²⁵⁾

子どもが自分たちだけで長旅に出たり事件を解決したりする趣向は、その後フランス語漫画の金字塔となるエルジェ(Georges Rémi, dit Hergé)の『タンタンの冒険』(*Les Aventures de Tintin*, 1929)に繋がるものである。

『ジグとピュス』シリーズについて、もうひとつ特筆すべきは、主人公の少年たち以上の人気を集めるにいたったペンギンのアルフレッドの存在だろう。旅の途中で出会って以来、二人にいつも付き添っているアルフレッドは、マスコットとして幅広い支持を得て、ぬいぐるみなどのキャラクター商品が売り出された。のちに1970年代に



【図4】

入り、フランス=ベルギー漫画圏最大のイベントとなるアングレーム国際漫画祭が創設された折には、公式マスコットに採用されたほど、アルフレッドはフランス語漫画を代表するキャラクターとなった。

さて、子どもの冒険という設定、吹き出しの全面的な使用、主人公に寄り添う人間めいた動物の存在といった点で『ジグとピュス』と共通する要素をもちつつ、これを遙かにしのいでフランス=ベルギー系漫画の象徴となるシリーズが、『ジグとピュス』の4年後、1929年に連載開始された。エルジェの『タンタンの冒険』である。

エルジェは本名をジョルジュ・レミといい、1907年、ブリュッセルに生まれた。少年時代にカトリック系のボーイスカウトに入隊し、その機関誌『ボーイスカウト』(*Le Boy-Scout*)に絵入り物語を描き始める。そのうち「エルジェ」(本名のイニシャルRGのフランス語による発音に綴りをあてたもの)と署名するようになり、この筆名を1983年に亡くなるまで一生使いつづけることになった。

エルジェは画家としての専門教育を受けているわけではなく、1925年、『20世紀』(*Le Vingtième siècle*)新聞社に入社したときは定期購読の担当だった。しかし、兵役を終えて仕事に復帰した1928年、社主のワレ神父に見出されて、写真やイラストレーションの担当となり、さらに新しく創刊された子ども向け付録誌『こども20世紀』(*Le Petit Vingtième*)の編集長に抜擢される。翌年、この雑誌でシリーズ第一弾となる『タンタン ソビエトへ』(*Tintin au pays des Soviets*)の連載を開始した⁽²⁶⁾。

『20世紀』という新聞は、エルジェ一家と同様、カトリック系で右派に属する。『タンタン ソビエトへ』は、掲載紙の意に沿うかたちで、当時のソビエト連邦の現実を告発するものである。『こども20世紀』の少年特派員であるタンタンがソ連へ潜入したところ、そこは理想の国家どころか、言論封殺のはびこる全体主義の国だった、という筋立てだ。

言うまでもなく、この頃はこうしたソ連批判が次々と出てきていた時期で、エルジェも実際に現地を訪れるのではなく、既存の書物を元に物語を作りあげた。だが戦後、その内容を不適当と判断したエルジェは、この巻だけはカラー版に描き直して再刊することをしなかった。エルジェの生前に刊行された『タンタン』シリーズ23巻のうち『タンタン ソビエトへ』のみモノクロ版しか存在しないのはこのような事情による。

とはいえ、『タンタン ソビエトへ』は、その後のシリーズに通底する要素がすでに多く見られ、作品として古びない魅力がある。時事を織りこみつつも軽妙なドタバタ劇に仕立てる手腕、現地の服装に身をつつむタンタン、犬のスノーウィー(原書ではミルー)の存在など、『タンタン』のスタイルが最初からかなり完成されていたことが見てとれる。また、ほかの巻がスタジオ・エルジェによるカラー版に置き換えられたのに対して、初期の活き活きとしたエルジェの描線

を味わうことができるという意味では、この巻はいまやむしろ貴重な存在と言えるだろう。

『タンタン ソビエトへ』の連載終了後、エルジェは『タンタンのコンゴ探検』(Tintin au Congo, 1930)、『タンタン アメリカへ』(Tintin en Amérique, 1931)と連載をつづけていく。一年から二年かけて雑誌に連載し、終わりしだい単行本化するというリズムができ、1932年からは、カステルマン社(Casterman)が単行本の版元となる。カステルマン社は『タンタン』を得たことで、ベルギーの漫画文化を代表する漫画・児童書出版の最大手に成長し、現在にいたる。

1942年になると、カステルマン社は『タンタン』シリーズの単行本を62ページ・フルカラー版(いわゆる「アルバム」と呼ばれるフォーマット)で統一することに決定し、1944年にはエドガール・P・ジャコブス(Edgar P. Jacobs)が共同制作者として働きはじめる(この関係は3年後に決裂し、ジャコブスは『ブレイクとモーティマー』[Blake et Mortimer, 1946]シリーズで名をなす)。さらに1946年、エルジェは週刊誌『タンタン』を創刊して連載の拠点とし、その2年後には「スタジオ・エルジェ」を設立して、共同作業による『タンタン』制作システムが完成する。

もちろん、これはシリーズの爆発的な人気を受けての成りゆきである。エルジェは初期には『タンタン』以外のシリーズも手がけていたが、結局は『タンタン』一本に絞って生涯にわたり制作をつづけた。

『タンタン』については、すでに多くの研究の蓄積があるが、ここでは主にブノワ・ペータース『エルジェの世界』を参考にしつつ、『タンタン』シリーズの特異な点、研究対象として注目される点のいくつかに触れておこう⁽²⁷⁾。

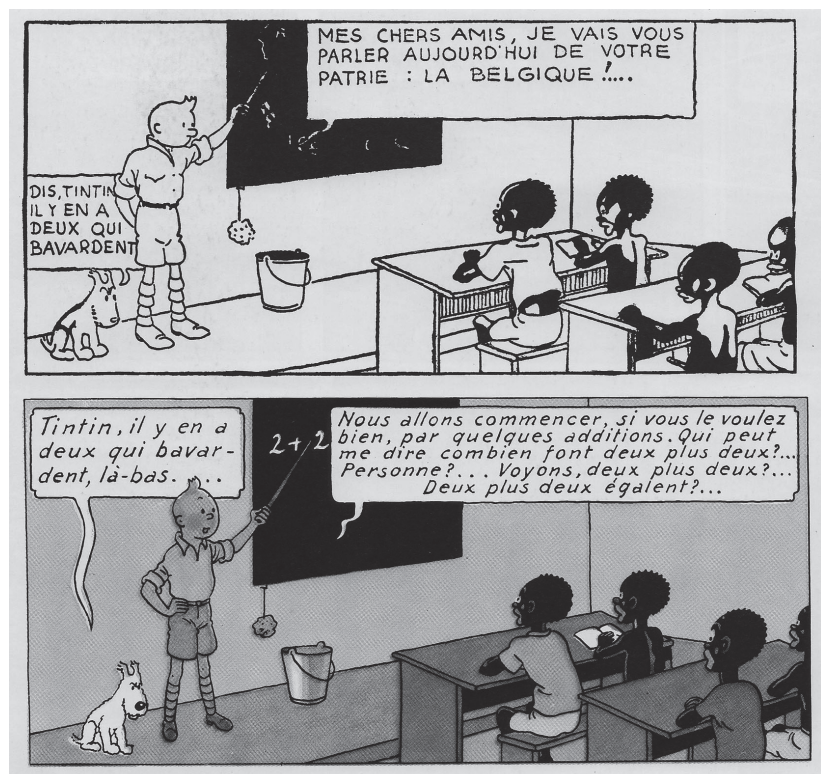
『タンタン』の特徴としては、まず何よりも、漫画の画面としての完成度の高さが挙げられる。人物の動きが滑らかに伝わるよう読者の視線を誘導する工夫の数々に加え、たとえば形の似たものを一定間隔で置くことで特定の人物の登場を予告する役目を負わせたり⁽²⁸⁾、前景では人物たちの会話を展開させながら背景は三コマぶち抜きでひとつづきの雄大な景色を描いたりといった細かい仕掛けが、ほうほうに凝らしてある⁽²⁹⁾。また、輪郭線をきちんと閉じた均等で狂いのない描線は、のちに「明瞭な線(リーニュ・クレール)」と名づけられ、ベルギー漫画を象徴する画法となった。

内容面では、タンタンという一少年をめぐる、その時々国際情勢を反映した物語が展開され、子ども向けとはいえかなり政治・社会的な読みこみが可能である。上で見たように第1作ではソ連を辛辣に描いたことがカラー化の断念を招いたのだが、その後エルジェが政治にまつわる主題を放棄したわけではなく、とりわけ第5巻の『青い蓮』(Le Lotus bleu, 1934)では、中国を舞台とするにあたり、エルジェは制作過程で中国からの留学生、張充仁と出会い、協力を仰いだ。作品内では柳条湖事件が取りあげられ、日本による満州侵略の経緯がところどころに

示されている。

こうした現実の政治・社会への言及が問題視され、ときに改変にいたる例もある。たとえば1939年に連載がはじまった『燃える水の国』(*Tintin au pays de l'or noir*)は、イギリス統治下のパレスチナが舞台だったが、1950年の単行本初版で維持されていたこの設定は、1971年刊の改訂版では架空の国に差し替えられ、それに伴って作中人物の服装などに変更が加えられている。

また、植民地主義に関して、特に『タンタンのコンゴ探検』は非難を受けてきた。1931年のモノクロ版と1946年のカラー版を比較すると、前者ではタンタンが現地の子どもたちに「君たちの祖国、ベルギー」について講義する場面が、後者では算数の問題に置き換えられている。【図5】⁽³⁰⁾ それでも、ベルギー少年タンタンが、いかにも自然にアフリカ少年たちの先生役になるという場面自体が居心地の悪さを感じさせるものであることに変わりはない。エルジェ自身の思想傾向



【図5】

というよりは、ごく一般的に共有されていたであろう植民地主義的思考様式を確認する上で、初期の『タンタン』は多くの材料を提供してくれる。

最後に、作中人物たちのキャラクターとしての特異性に注目しておきたい。主人公のタンタンは、少年でありながら家族の影をまったくもたない人物である。そこへ、疑似家族的な存在として、お伴の犬のスノーウィーのほか、アル中で痲癩もちのハドック船長、いつもぼんやりしたピーカー教授（原語では「ひまわり教授」を意味するProfesseur Tournesol）といったキャラクターが加わっていく。どちらがどちらか見分けがつかないとんちんかんな刑事コンビのデュボンとデュボンといった脇役も印象深い（原語ではDupond et Dupontと表記の違いで区別しており、発音の違いはない）。

ブノワ・ペータースは、『エルジェの世界』の各キャラクターを解説したコーナーで、シリーズ内におけるスノーウィーの役割が、やや似た性格をもつハドック船長の登場によって縮小し、当初は台詞を発する擬人化されたキャラクターだったのが、ただの犬に近づいていく、という興味深い指摘をおこなっている。また、『タンタン』の登場人物は圧倒的に男性が多く、たまに出てくる女性はほとんどが一定以上の年齢に達したマダムであることなど、キャラクターの配置は『タンタン』の世界のあり方を焙り出すひとつの手がかりとなる⁽³¹⁾。

このように、大ヒット作であるとともに多様な読みこみに耐える奥行きを備えた『タンタン』シリーズの登場によって、フランス語漫画の中心地はベルギーとなった。特に1960年代以降には、フランス出身の漫画家も多数活躍するようになるが、それでも今日のブノワ・ペータースとフランソワ・スカイテン⁽³²⁾の例に見られるとおり、ある世代を代表するほどの逸材を、ベルギーは輩出しつづけている。文化芸術に関しては、ほぼすべての分野でパリが中心となってきたフランス語圏の状況に照らして、この点は注目に値する。他の分野であれば多少フランス以外の出身作家が多くとも強引に「フランス系」と名づけてしまうところを、漫画の場合はどうしても「フランス=ベルギー系」と呼ばざるをえない所以である。

ベルギーでは、『タンタン』連載開始から9年後の1938年に、子ども向け漫画専門誌『スピルー』（*Spirou*）が創刊された。ユーモアとファンタジーを得意とし、数人の作者が交代しつつ制作した『スピルーとファンタジオ』（*Spirou et Fantasio*, 1938）、その作者の一人であったフランカンの『ガストン』（*André Franquin, Gaston*, 1957）、ペヨ『スマーフ』（*Pierre Culliford, dit Peyo, Les Schtroumpfs*, 1958）⁽³³⁾などのシリーズを掲載した。

さらに1946年には、先に見たとおり、雑誌『タンタン』が創刊された。これは戦中に出版事情が不安定化し、掲載誌の変更や連載中断を余儀なくされたエルジェが、戦後、新たな連載先として用意した雑誌で、連載作品は『タンタン』のほか、エルジェの共同制作者だったジャコブスの『ブレイクとモーティマー』、さらにジャック・マルタン『アリックス』（*Jacques Martin, Alix*, 1948）、ポール・

キュヴリエ『コランタン』(Paul Cuvelier, *Corentin*, 1946) など、冒険ヒーローものが主体となっている。

戦中・戦後にかけて、フランス国内でも漫画を掲載する子ども向け雑誌の発行はつづいていた。とはいえ、広く読者を獲得し、今日に名を残すフランス語漫画シリーズが連載されていたのは、ベルギーを制作の拠点とし、子どもを対象読者とする上記の漫画雑誌であった。そのような状況に変化をもたらしたのが、1959年にパリで創刊された週刊漫画誌『ピロット』(*Pilote*)である。

大人が漫画を読むとき

『ピロット』は、創刊当初はベルギーの子ども向け漫画雑誌に近い作りだったが、間もなくルネ・ゴシニー (René Goscinny) が編集長に就任した。ゴシニーは、日本ではサンペ (Jean-Jacques Sempé) が挿画を担当した子ども向け物語シリーズ『プチ・ニコラ』(*Le Petit Nicolas*, 1955)⁽³⁴⁾の作者として知られているが、フランスではむしろ『ピロット』連載漫画の原作を多数手がけた人物として名高い。タバリー (Jean Tabary) 作画によるオリエントの宮廷を舞台にしたコメディ『イズノグー』(*Iznogoud*, 1962)、モリス (Morris) 作画によるユーモア西部劇『ラッキー・ルーク』(*Lucky Luke*, 1968)、そして何よりもユデルゾ (Albert Uderzo) 作画による『アステリックス』(*Astérix*, 1959)⁽³⁵⁾、これらの漫画の原作をゴシニーは一手に引き受け、駄洒落や言葉遊びをふんだんに用いたシナリオで、子どもも大人も笑って楽しめるユーモア漫画の世界を切り拓いた。

中でも怪物的なヒット作となった『アステリックス』は、古代ローマ時代、カエサルに征服されつつあるガリアの隅 (各巻冒頭に示された地図を見ると、現在のフランス、ブルターニュ半島の先端を指していることがわかる) で、唯一ローマ軍を撃退しつづけている村が舞台となっている。そして、村の住民として、フランスの先住民であるガリア人 (ケルト系) をモデルとしたキャラクターが配される。

主人公の小柄なアステリックスをはじめとする村人たちは、危険が迫るとドレイド僧パノラミックスのつくる魔法の薬を飲んで怪力となり、攻め入るローマ兵士をやっつける。ただし、アステリックスの相棒である優しき巨漢オベリックスは、赤んぼうのころに誤ってパノラミックスの秘薬の鍋に落ちたせいで、常に怪力を有している。そのため、普段は古代ケルトの巨石、メンヒルの運び屋として働いている。【図6】⁽³⁶⁾

教科書で習う古代ローマ史とケルト文化が換骨奪胎された面白さはもとより、ケルト系の名前が「クス (-x)」で終わることを利用して「アステリクス (= 星印)」のよくある言い間違い (本来「スク」と言うべきところを「クス」と言う) を主人公の名前にするなど、多少の知識があってこそ十全に楽しめる種類のギャグが



【図6】

散りばめられている。悪ふざけの要素に満ちたところは、『タンタン』と対照的と言えるだろう。

さらに『ピロット』は、より明確に大人の読者を対象とした作品を掲載するようになっていく。単純な勧善懲悪に留まらない構成をもつクリスタン原作・メジエール作画『時空警察ヴァレリアン』(Pierre Christin et Jean-Claude Mézières, *Valérian, agent spatio-temporel*, 1967) や、シャルリエ原作・ジロー作画『ブルーベリー』(Jean-Michel Charlier et Jean Giraud, *Blueberry*, 1963; なおジローは後にメビウス [Mœbius] の名でSF漫画

を描く)⁽³⁷⁾などの冒険漫画、詩的な雰囲気をもたえたフレッドのファンタジー漫画『フィレモン』(Frédéric Othon Aristides, dit Fred, *Philémon*, 1965)、緻密な描きこみが強烈な視覚効果をあたえるドリユイエのSF漫画『ローン・スローン』(Philippe Druillet, *Lone Sloane*, 1966)⁽³⁸⁾といった作品が掲載されたほか、カビュ (Jean Cabut, dit Cabu)、ブルテシュール (Claire Bretécher)、レゼール (Jean-Marc Reiser)、ゴトリブ (Marcel Gotlib, dit Gotlib) など、社会諷刺を伴う大人向けのギャグ漫画家が活躍する場ともなっていた。

そもそも、1960年代は、子どものころから漫画に親しんだ世代が大人になる時期であり、なおかつ先行世代に反旗を翻す若者文化が花開いた時代でもある。この点は世界共通の現象であって、『ピロット』のような雑誌が現れたことは不思議ではないだろう。

同時期、漫画専門誌以外にも『ハラキリ』(*Hara-Kiri*, 1960) や『シャルリ・エブド』(*Charlie Hebdo*, 1970) などの政治・社会諷刺雑誌が創刊され、ギャグ漫画家たちが一コマのみの諷刺画を掲載するなどして活躍した。これらは先に触れた『滑稽雑誌』など、19世紀前半の諷刺紙誌に近い媒体と考えられる。今日のフランスにおいても、このジャンルの定期刊行物は健在である。

『ピロット』の活動や、諷刺雑誌の隆盛を受けて、1960年代終わりから1970年代には、大人向けを標榜する漫画専門誌が多数創刊された。たとえば漫画家のヴォランスキ (Georges Wolinski) が編集長を務める月刊『シャルリ』(*Charlie*, 1969) は、フランス国内の若手作家を紹介したほか、アメリカのシュルツ『ピーナッツ』(Charles M. Schulz, *Peanuts*)⁽³⁹⁾、イタリアのクレパックス (Guido Crepax)⁽⁴⁰⁾ やアルゼンチンのムニョス (José Muñoz) の作品など、国外の良質な漫画を掲載した。ほかに、ゴトリブ、ブルテシュール、マンドリカ (Nikita Mandryka) と

いう三人のユーモア漫画家が創刊した「大人専用漫画雑誌」『レコー・デ・サヴァンヌ』(*L'Écho des savanes*, 1972)、ドリユイエとメビウス(ジロー)の運営のもとサイバーパンク的な美学で一世を風靡した『メタル・ユルラン』(*Métal hurlant*, 1975)、ゴトリブが立ちあげたユーモア専門誌『フリュイド・グラシアル』(*Fluide glacial*, 1975) などがある。

これらの漫画雑誌は、いずれも漫画の実作者が編集作業にあたっているが、実際、1960年代以降の動きは、子どもから大人へ、という移行であるとともに、管理される商品から各作家の個性の発現へ、という移行でもあったと言えるだろう。漫画は、産業を支える職人というよりも、それぞれの顔をもつ表現者の仕事と自覚されるようになってきたのだ。この変化もまた、世界共通の流れと言えるのではないだろうか。

以上のようなバリの動きに対して、子ども向け漫画の主要版元であったベルギーのカステルマン社も、年齢層の高い読者に向けた漫画の出版に乗り出し、1973年には、イタリア出身のウーゴ・プラットによる『コルト・マルテゼ』シリーズ(Hugo Pratt, *Corto Maltese*, 1967)の単行本出版を開始した。マルタ島に生まれ、世界を旅する船乗りのコルトを主人公とするこのシリーズは、作者自身の波瀾万丈な人生も反映しつつ、鋭い文明論的考察を含むもので、まさに大人の読む冒険漫画と呼ぶにふさわしい。【図7】⁽⁴¹⁾

つづけてカステルマン社は、1978年に漫画雑誌『(つづく)』(*À suivre*)を創刊した。やはり大人の読者を想定した連載陣を揃え、連載小説の一回掲載分の末尾に添えられる「次回につづく」のひと言を雑誌名に据えた点にも現れているとおり、従来の子どもの向け漫画の定番である60ページ程度の単行本(アルバム)には収まりきらない分量の、いわば長編小説に匹敵する長さや複雑さをもった漫画の連載に力を入れた。



【図7】

『(つづく)』に掲載された代表的な漫画家は、上記のプラットのほか、不条理とブラックユーモアが渦巻く独特の世界を構築するジャック・タルディ(Jacques Tardi)、幻の都市風景に彩られたパラレルワールドを描くブノワ・ペーターズ(原作)とフランソワ・スクイテン(作画, François Schuiten)のコンビなどが挙げられる。

こうして、1970年代末から1980年代初頭の時点で、多くの漫画雑誌が出回り、

連載漫画は続々と単行本化され、読者層もスタイルも多様な漫画作品が生み出された。ところが、単行本の発刊が増え、単行本の発売を待って購入する習慣が定着した結果、雑誌そのものの部数は伸び悩み、1980年代末には多くの雑誌が廃刊となった。これ以降、雑誌発表を経ずに最初から単行本で発売するという漫画出版の形態が主流となる。

直接彩色かモノクロか

漫画が各作家の個性を備えた表現活動であるという意識の高まりに応じて、彩色作業に関しても変化が訪れた。漫画が基本的にすべてモノクロである日本の常識からすると、やや想像しづらいことだが、重要な点なので触れておきたい。

『タンタン』の単行本が1942年からカラー化されていたことは先に述べた。もちろん、カラー版は『タンタン』に限ったことではなく、A4変形版で50～60ページ、ハードカバー、フルカラーの「アルバム」形式は、今日にいたるまでフランス=ベルギー漫画、とりわけ子ども向け漫画の基本フォーマットとなっている。

その際、漫画家は黒ペンのみで原稿を仕上げ、校正刷りの段階で作家本人またはカラリストが彩色を施す。カラリストが色をつける場合は、作家が記号を書きこむなど各自の方法で指示を出す。いずれにせよ、彩色は均一に「塗り絵」方式でおこなわれるのが常である。これは、少なくともある時点までは、カラー印刷技術の都合によるものだったのではないと思われる。

これに対し、メビウスは『アルザック』(Arzach, 1975)の時点より、原稿段階で彩色を施す方法を用いはじめた。SFでありながら柔らかに有機的なメビウスのスタイルは、直接彩色によって活きる。この手法は一気に広まり、色づかいや画材の選択、タッチも含めて独自の表現を追求する漫画家が現れた。例として、繊細な筆づかいのスクイテン、寒色系を多用しクールでメタリックな空間を描き出すエンキ・ビラル (Enki Bilal)⁽⁴²⁾、太めの輪郭線に鮮やかな色づかいが南国の雰囲気を出すルスタル (Jacques de Loustal)、淡い色調と揺らぎのある描線が夢の世界を感じさせるニコラ・ド・クレシー、またパステルの発色を活かして未来派絵画に近いインパクトのある画面を作りあげるイタリアのマットティ (Lorenzo Mattotti) などが挙げられる。

他方、自分で彩色するのでも、カラリストに任せるのでもなく、モノクロを完成形とし、黒インクによる表現を掘り下げる漫画家も増えてきた。これには、アメリカのアンダーグラウンド漫画の影響などもあずかっているだろう。先に挙げた漫画誌の『シャルリ』や『(つづく)』は、全体がモノクロ印刷であり、そこに連載された漫画が単行本になる場合も、印刷は大抵モノクロのままである。タルディ、ムニョス、ブラットなどがこうしたかたちで単行本を刊行してきた。

さらに時代がくだって1990年代になると、ラソシアシオンをはじめとする小規

模独立系出版社が出現するが、ここでもモノクロ印刷が中心となる。採算の都合もあるに違いないとはいえ、明らかに一種の美学に基づいてモノクロ作品を制作している漫画家が多い。黒という色、低予算、作り手と読み手の近さなど、アンダーグラウンド・カルチャーの精神に合致するものとして、モノクロ漫画を捉えていることが伝わってくる。また、同じ時期、日本漫画の大幅な翻訳刊行がはじまっている点も見逃せない。たとえ日本漫画の熱心な読者でなくとも、モノクロによる漫画表現が身近になることで意識が変わってくると想定することは不自然ではないだろう⁽⁴³⁾。

「結社」の挑戦

上にも触れたように、1990年代にラソシアシオン等の個性ある独立系出版社が立ちあげられて、フランス＝ベルギー系漫画は新たな展開を見せる。だが、まずはその先駆けとなった1970～80年代の出版社、フュチュロポリス (Futuropolis) の活動に目を向けよう。

フュチュロポリスは、当初は漫画専門店であったが、1974年より出版事業を開始した。グラフィック・デザイナーのエティエンヌ・ロビアル (Étienne Robial) と、漫画家のフロランス・セスタック (Florence Cestac) が率い、ほぼモノクロの単行本のみを刊行した。

フュチュロポリスは、漫画家自身の視点に立ち、国内外の埋もれた名作を発掘すると同時に、作家性の強い若手漫画家を支えるという編集方針を採った。前者の代表としては、20世紀前半に優れた動物漫画を描いたカルヴォ (Edmond-François Calvo)、後者では先に名を挙げたタルディエ、オランダのスファルテ (Joost Swarte) などが、フュチュロポリスから単行本を刊行した。

採算にとらわれず質の高い漫画を刊行する出版社として知られたが、1980年代後半には大手のガリマール社に売却されることとなった。2004年以降は、ガリマール社のブランドとして再出発している。

フュチュロポリスの精神を引き継ぐ小さな漫画出版社として、1990年に産声をあげたのが、ラソシアシオン (L'Association) である。ダヴィッド・ベー、ルイス・トロンダイムなど若手漫画家7名が共同で設立した出版社だが、まず大きな特徴のひとつは、営利目的の企業ではないということだろう。ラソシアシオンは、結社結成の自由を保障した1901年の「アソシアシオン法」に基づく非営利団体であり、そのことを強調するかのごとく「アソシアシオン (= 結社、団体)」そのものを出版社名としているのだ。

ラソシアシオンは、若手漫画家たちが自分たち自身で優秀な作品を刊行しよう、しかも同人誌のレベルに留まるのではなく漫画出版界そのものに斬りこんでいこうという目標を掲げ、メンバーの一部は共同アトリエで作業する一方、読者会員

制度を設けて、入会すれば非売品のプレゼントを用意したり、漫画家たちと交流できるイベントを企画するなど、実際に非営利団体らしいシェアの思想を実現している側面がある。

モノクロ印刷、ソフトカバー、遊びのある多様な判型で若手漫画家の単行本を刊行するとともに、ベテランであっても自分たちと立場に近いと判断した漫画家、たとえばタルディやボードワン (Edmond Baudoin)⁽⁴⁴⁾などの作品も出版対象とした。創立メンバーのトロンダイムやダヴィッド・ペーのほか、ジョアン・スファール、シャルル・ベルベリアン (Charles Berberian)、マルジャン・サトラピ (Marjane Satrapi)、ブリュッチ (Christian Hincker, dit Blutch) など、ラソシアシオンから作品を上梓した若手の多くが、フランス=ベルギー漫画を代表する存在に成長し、今日では業界の中核を担っている。

ラソシアシオンの創立メンバーの作品で際だったものとしては、ダヴィッド・ペーの『大発作』(*L'Ascension du Haut Mal*, 6 vol., 1996-2003) が挙げられるだろう⁽⁴⁵⁾。重度のてんかんを患う兄、その治療に奔走する父母に囲まれて過ごした少年時代を描く自伝漫画である。単に兄の病気を語ってみせるのではまったくなく、子どもならではの空想や残酷さを、奇怪な化け物の姿に託して描き、著者が漫画家を志すまでを辿った一種の成長物語に仕上がっている。

また、ラソシアシオン創立者と一部メンバーが重なる別団体として、実験漫画集団「ウバボ」(潜在漫画工房、Ouvroir de bande dessinée potentielle) が結成され、作品集はラソシアシオンから刊行されている⁽⁴⁶⁾。「ウバボ」は、さまざまな制約を課して文学作品を制作する実験文学集団「ウリボ」(潜在文学工房、Ouvroir de littérature potentielle) に倣ったもので、はじめと終わりが繋がる作品、縦にも横にも読み進められる作品などが発表されている。

今日までのラソシアシオンの歴史において最大のヒット作となり、また組織の転換点ともなったのは、マルジャン・サトラピの『ペルセポリス』(*Persepolis*, 4 vol., 2000-2003)⁽⁴⁷⁾である。イラン出身のサトラピは、フランス移住後に漫画制作をはじめ、ダヴィッド・ペーの影響を受けつつ、この自伝漫画を完成させた。少女時代に体験したイスラーム革命、イラン・イラク戦争、戦火を避けて親元を離れウィーンで過ごした高校時代、そして帰国し、結婚し、離婚してフランスに発つまでを語る。内側から見た激動のイラン、という内容の新しさと、文化の差異を超えた生の真実を衝く類い稀な語りの巧みさで、従来の漫画読者の枠に収まらない話題作となり、予期せぬ売り上げを記録した。【図8】⁽⁴⁸⁾



【図8】

サトラピの成功につづき、2000年代後半になると、フランス語漫画の世界で最高の栄誉とされるアングレーム国際漫画祭グランプリを、スファール、トロングイム、ベルベリアン、ブリュッチと、ラソシアシオンに関係する作家が次々に受賞した。ラソシアシオン的なものは、もはやアンダーグラウンドではなく、主流となったのである。

若手漫画家仲間の「内輪ノリ」に近い活動からはじまって、ラソシアシオンはフランス=ベルギー漫画の風景を塗り替えるほどの成果を挙げた。ただ、『ベルセボリス』があまりに大きな収入をもたらしたこと、創立メンバーや初期の刊行作家が大手に発表の場を移したこと、それに伴い創立者の一人であるジャン=クリストフ・ムニュ (Jean-Christophe Menu) に権力が集中したことなどから、2000年代後半よりラソシアシオンは組織として不安定な状態がつづいている。2011年の総会ののち、ムニュはラソシアシオンを去り、現在は新たな編集体制が敷かれているようだ。

漫画の新潮流 結論に代えて

最後に、ラソシアシオン一社の活動からもう少し視野を広げて、21世紀に入ってからフランス=ベルギー漫画界を見渡しておくため、2002年、ユーク・ディエズが注目の若手漫画家たちにインタビューした『新しい漫画』を取りあげる⁽⁴⁹⁾。

本書で、新しいタイプのフランス=ベルギー系漫画家としてインタビューの対象となっているのは、クリストフ・ブラン (Christophe Blain)、ブリュッチ、ダヴィッド・ベー、ニコラ・ド・クレシー、フィリップ・デュビュイ (Philippe Dupuis) とシャルル・ベルベリアンのコンビ、エマニュエル・ギベール (Emmanuel Guibert)、パスカル・ラバテ (Pascal Rabaté)、ジョアン・スファールの、7名と1組である。

この中で、現在までに一冊でも邦訳が刊行されているのは、ダヴィッド・B、ド・クレシー、ギベール、ラバテ、スファールの5名となる⁽⁵⁰⁾。この分野の翻訳出版がまだ小さな規模であることを考えると、かなり多く感じられるのではないだろうか。

2000年代は、アングレーム国際漫画祭に日本の漫画家が次々と訪れるようになり、本論冒頭に示したとおり、フランス=ベルギー系漫画の紹介が進んだ時期である。やはり本論冒頭に挙げた2003年の川崎市市民ミュージアムにおける展覧会でも、「新しい漫画」の作家の多くが紹介された。たまたま、フランス=ベルギー系漫画の邦訳の気運が高まった時期の「最新作」にあたるのが、こうした漫画家たちの作品だったために、これらの作品が選ばれた、という見方は、もちろんできる。

ただ、同時に、「新しい漫画」の翻訳紹介が進んだ背景には、これらの作品が、

作家ごとにスタイルは大きく異なるものの、全体として日本漫画の読者の目から見て比較的なじみやすいという、共通の特徴があるのではないかと考えることもできる。

たとえば、モノクロで制作する描き手の多さがまず挙げられる。すでに述べたとおり、ある種の美学をもってモノクロ漫画を描くのは、この世代の特徴のひとつと言える。また、描線に荒さ、揺らぎ、勢いのある作家が少なくない。つまり、エルジェ的な「明瞭な線」からは外れるということだが、この点も、スピード感のある描線、あるいは未完成な部分が残ることによる一種の軽みを求める傾向がある日本漫画の読者にとっては、むしろ親しみやすいのではないだろうか。

ここで、日本からフランス語圏へという、逆方向への翻訳紹介の流れに目を向けてみよう。日本漫画のフランス語への翻訳は、1990年の大友克洋『アキラ』の仏訳をきっかけに本格化した。当初は日本漫画をヨーロッパやアメリカの漫画とはまったく違う特殊なものに見なすフランス=ベルギー系漫画家の発言も散見された。しかし、仏訳される日本漫画はその後、数が増えるとともに多様化し、2009年には水木しげる『総員玉碎せよ!』のフランス語訳がアングレーム国際漫画祭で最優秀作品賞を受賞、さらに2013年には鳥山明が40周年記念グランプリに輝くなど、漫画という同じ表現手段の枠組みでアジアの作品を評価する環境が整ってきている。

近年のフランス=ベルギー系漫画が日本漫画ネイティヴにとって読みやすく感じられるのは、こうした世界の漫画文化の交流加速と並行しているように思われる。特定の日本の漫画家がフランスの漫画家に影響をあたえた、というのではなく、普遍的な漫画表現が緩やかに共有される土壌が生まれつつあるのではないかと、という予感があるのだ。ごく最近のフランス語作品、たとえば本年のアングレーム国際漫画祭で読者賞を獲得したクロエ・クリュショデ『わるい趣味』(Chloé Cruchaudet, *Mauvais genre*)を読んでみると、その顔だちのデフォルメや感情表現は、ときに驚くほど日本漫画を想起させると同時に、ヨーロッパの漫画の描法として説得力のあるものとなっている。【図9】⁽⁵¹⁾

そして、あらためて身近に目を転じてみれば、フランス=ベルギー系漫画を読みこみ、その



【図9】

要素を自然に採り入れる日本の漫画家はもはや珍しくない。日本漫画にとってヨーロッパ漫画はもはや他人事ではなく、逆もまた真なのである以上、私たちは両者の差異を強調するよりも、同じ「漫画」という文化を育てていく構えで作家の個性に向き合い、知恵を共有すべきではないだろうか。本論がそのささやかな一助となれば幸いである⁽⁵²⁾。

注

- (1) たとえば、明石書店によるマルジャン・サトラビ『刺繍』（山岸智子監訳・大野朗子訳、2006年）や、ダヴィッド・ベール『大発作』（フレデリック・ボワレ監修、関澄かおる訳・グラフィック・アダプテーション、2007年）、あるいは国書刊行会による「BDコレクション」（2010-2011）の出版など。また、フランス=ベルギー系ではないが、人文系出版社による海外漫画翻訳への参入に関しては、みすず書房によるアラン・ムーア原作、エディ・キャンベル作画『フロム・ヘル』（柳下毅一郎訳、2009年）の刊行が出版界の話題をさらったことも想起しておきたい。
- (2) 貴田奈津子「9番目のアート バンド・デシネ案内」、『ふらんす』、白水社、1998年6月～1999年3月。
- (3) 小野耕世ほか『フランスコミック・アート展』（展覧会図録）、川崎市市民ミュージアム、2003年。
- (4) 邦訳に『天空のピバンドム』（原正人訳、飛鳥新社、2010年）など。
- (5) 邦訳に『Mister O』（講談社、2003年）など。
- (6) 邦訳に『プチパンピ 学校へ行く』（フレデリック・ボワレ、関澄かおる訳、飛鳥新社、2005年）など。
- (7) 『pen』、阪急コミュニケーションズ、2007年8月15日号。
- (8) Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999. (ティエリ・グルンステン『マンガのシステム』、野田謙介訳、青土社、2009年。)
- (9) Claude Moliterni *et al.*, *Les aventures de la BD*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1996.
- (10) Thierry Groensteen, *La bande dessinée*, Toulouse, Milan, « Les essentiels », 1998.
- (11) ほかに、エッセイ調の語り口ながら、漫画の誕生、20世紀初頭の怪作『ビエ・ニクレ』、メビウス、ウバボなど、漫画史的な視点に基づいたトピックを扱った古永真一『BD 第九の芸術』（未知谷、2010年）も挙げておきたい。なお、漫画史に関するものではないが、今日のフランス=ベルギー系漫画の世界を紹介したものとして、参考までに以下2点を挙げる。『はじめての人のためのバンド・デシネ徹底ガイド』、玄光社、2013年；笠間直穂子「今月のBD」『ふらんす』、白水社、2009年4月号～2010年3月号。
- (12) 近年の版には、たとえば死後に刊行された『クリプトガム氏』を含む7作の版画物語を一冊にまとめた以下のものがある。Rodolphe Töpffer, *M. Jabot, M. Crépin, M. Vieux Bois, M. Pencil, Docteur Festus, Histoire d'Albert, M. Cryptogame*, préface de François Caradec, Paris, Pierre Horay, 1975/1996. また、『ヴィユ・ボワ氏』には以下の邦訳がある。テプフェール『M. ヴィユ・ボワ』、佐々木果訳、オフィスヘリア、2008年。
- (13) Rodolphe Töpffer, *L'invention de la bande dessinée*, textes réunis et présentés par Thierry Groensteen et Benoît Peeters, Paris, Hermann, 1994. (ティエリ・グルンステン、ブノワ・ペーター『テプフェール マンガの発明』、古永真一・原正人・森田直子訳、法政大学出版局、2014年。)

- (14) David Kunzle, *Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer*, University Press of Mississippi, 2007.
- (15) これらの諷刺画家、および彼らとテプフェールとの関係について、詳しくは以下を参照のこと。Thierry Groensteen, « Naissance d'un art », Töpffer, *L'invention de la bande dessinée*, op. cit., p. 65 et suiv.
- (16) Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée. De William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009, p. 119 et suiv.
- (17) Thierry Groensteen, « Naissance d'un art », art. cit., p. 82 et suiv.
- (18) Rodolphe Töpffer, *Mr Jabot[...]*, op. cit., p. 230.
- (19) Rodolphe Töpffer, « Essais d'autographie », *Le Courrier de Genève*, n° 49, 2 juillet 1842, cité dans Benoît Peeters, « Le visage et la ligne : zigzags töpfferiens », Töpffer, *L'invention de la bande dessinée*, op. cit., p. 12.
- (20) 以後、シリーズ・タイトルのあとの年号は基本的に連載開始年を示す。(ただしイエロー・キッドが登場するアウトコールドのシリーズについては題名やシリーズの分け方等の事情が複雑なため、本文では最初に吹き出しが使われたとされる年号を示した。)
- (21) キャバレーを拠点とする当時の芸術活動については、以下を参照のこと。田中晴子『フェミスム論』、新書館、1999年。
- (22) Steinlen et al., *Histoires sans paroles du Chat Noir*, Angoulême, Musée de la bande dessinée, 1998.
- (23) Christophe, *La Famille Fenouillard*, Paris, Armand Colin, 1990.
- (24) 邦訳は複数あるが、最新のものは以下。ウインザー・マッケイ『リトル・ニモ 1905-1914』、小野耕世訳、小学館集英社プロダクション、2014年。
- (25) Alain Saint-Ogan, *Zig et Puce* [1927], Grenoble, Glénat, 1995, p. 37.
- (26) 邦訳は以下。エルジェ『タンタン ソビエトへ』、川口恵子訳、福音館書店、2005年。『タンタン』シリーズは没後刊行の第24巻を含めた全巻の日本語訳が川口恵子訳で福音館書店から刊行されている。
- (27) Benoît Peeters, *Le Monde d'Hergé*, Tournai/Paris, Casterman, 2004.
- (28) Hergé, *Coke en stock*, Tournai/Paris, Casterman, 1958, planche 1, cité dans Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, op. cit., p.178. (グルンステン『マンガのシステム』、前掲書、285ページ。)
- (29) Hergé, *Tintin au Tibet*, Tournai/Paris, Casterman, 1960, planche 35, cité dans Benoît Peeters, *Case, planche, récit. Lire la bande dessinée*, Tournai/Paris, Casterman, 1998, p. 33.
- (30) 上が1931年版、下が1946年版。Benoît Peeters, *Le Monde d'Hergé*, op. cit., p. 31.
- (31) 『タンタン』について日本語での研究の入り口となる文献として、以下を挙げておく。『ユリイカ』青土社、2011年12月号（「タンタンの冒険」）。
- (32) 邦訳に以下がある。フランソワ・スキテン作、ブノワ・ペータース画『闇の国々』、1～4巻、原正人訳（1～4巻）、古永真一訳（1～4巻）、関澄かおる訳（3巻）、小学館集英社プロダクション、2011～13年。
- (33) 邦訳は以下。ベヨ『スマーフ物語』、小川悦子編、村松定史訳、全15巻、セーラー出版、1985年；村松定史訳、全7巻、小峰書店、2011～13年。
- (34) 邦訳は以下。ルネ・ゴシニ文、ジャン・ジャック・サンベ絵、『ブチ・ニコラ』、全5巻、曾根元吉訳（1～2巻）、小野萬吉（3～5巻）偕成社、1996年；『かえってきたブチ・ニコラ』、全5巻、小野萬吉訳、偕成社、2006～07年。
- (35) 『ラッキー・ルーク』と『アステリックス』の邦訳は、前者が松原秀一ほか訳、後者が渡辺

一夫監修、松原秀一ほか訳により、いずれも1974年に双葉社より刊行開始されたものの、ともに最初の3巻で中断した。

- (36) René Goscinny et Albert Uderzo, *La serpe d'or* [Astérix, t. 2], Paris, Hachette, p. 7.
- (37) 邦訳に以下の抄訳版がある。ジャン＝ミシェル・シャルリエ作、ジャン・ジロー＝メビウス画『ブルーベリー 黄金の銃弾と亡霊』、原正人訳、エンターブレイン、2012年。メビウス名義では、1980代より日本で知られ、日本の漫画家にも影響をあたえてきた。翻訳多数。
- (38) 邦訳は以下。フィリップ・ドリユエ作、ジャック・ロプ作・原案、バンジャマン・ルグラン作『ローン・スローン』、原正人訳、小学館集英社プロダクション、2014年。
- (39) 邦訳は概ね以下で揃う。いずれも谷川俊太郎訳、角川書店刊。『SNOOPY BOOKS』(全86巻、2001年〔復刻版])、『A PEANUTS BOOK featuring SNOOPY』(全26巻、1990～2000年)、『SNOOPY Sunday Special Peanuts Series』(全10巻)。
- (40) 不穏なエロティズムをたたえた画風で日本ではかねてより人気が高い。邦訳に以下のものなどがある。ポーリース・レアージュ作、グイド・クレパクス画『O嬢の物語』、巖谷国士訳、上下巻、エディシオン・トレヴィル／河出書房新社、2007年。
- (41) Hugo Pratt, *La ballade de la mer salée*, 1967/2005, Bruxelles, Casterman, p. 63.
- (42) エンキ・ピラルは1990年代より日本で親しまれてきた作家の一人。邦訳に『モンスター完全版』(大西愛子訳、飛鳥新社、2011年)など。
- (43) モノクロ作品に絞ってフランス＝ベルギー系漫画家を紹介した記事として、以下がある。笠間直穂子「モノクロBDを撃て! フランス漫画のアンダーワールド」『ふらんす』、白水社、2007年4月号～9月号。
- (44) ボードワンは1990年代、講談社の『モーニング』などが積極的に海外漫画を紹介した時期に連載をもった。後述のラバテ、ギベールも同時期にいったん紹介されている。ただ、この試みはつづかず、中断された。
- (45) 邦訳は前掲。
- (46) *Oupus*, t. 1-5, Paris, L'Association, 1996-2014.
- (47) 邦訳は以下。マルジャン・サトラピ『ペルセポリス』、園田恵子訳、上下巻、バジリコ、2005年。
- (48) Marjane Satrapi, *Persepolis*, t. 2, L'Association, 2001, planche 26.
- (49) Blain, Blutch, David B., de Crécy, Dupuy-Berberian, Guibert, Rabaté, Sfar, *La nouvelle bande dessinée*, entretiens avec Hugues Dayez, Bruxelles, Niffle, 2002.
- (50) エマニュエル・ギベールは『アランの戦争』(野田謙介訳、国書刊行会、2011年)、パスカル・ラバテは『イピクス』(古永真一訳、国書刊行会、2010年)の邦訳がある。
- (51) Chloé Cruchaudet, *Mauvais genre*, Paris, Payot et Rivages, 2011; Paris, Delcourt, 2013, p. 65.
- (52) 日本の漫画家がフランス＝ベルギー系漫画をさまざまなかたちで取りこんでいる例として、前掲『はじめての人のためのバンド・デシネ徹底ガイド』における谷口ジロー、江口寿史、松本大洋など日本の漫画家たちの発言は参考になる。とりわけ、ケン・ニムラとえすとえむとの対談は、気負いなく複数の漫画文化圏を行き来する若手の感覚が垣間見られて興味深い。また、スクイテン＝ペータースをはじめとするフランス＝ベルギーの漫画家と大友克洋、浦沢直樹などの対話を再録し、各国の漫画界の動向を伝える以下の文献を挙げておく。『ユリイカ』、青土社、2014年3月臨時増刊号 (『世界マンガ体系』)。