

■書評 Masao Yokota and Tze-yue G. Hu (eds) *Japanese Animation: East Asian Perspectives*, University Press of Mississippi, 2013 (横田正夫・胡智於(珠珠)共編『日本アニメーション：東アジアからの諸視点』ミシシッピ大学出版局、2013年刊)

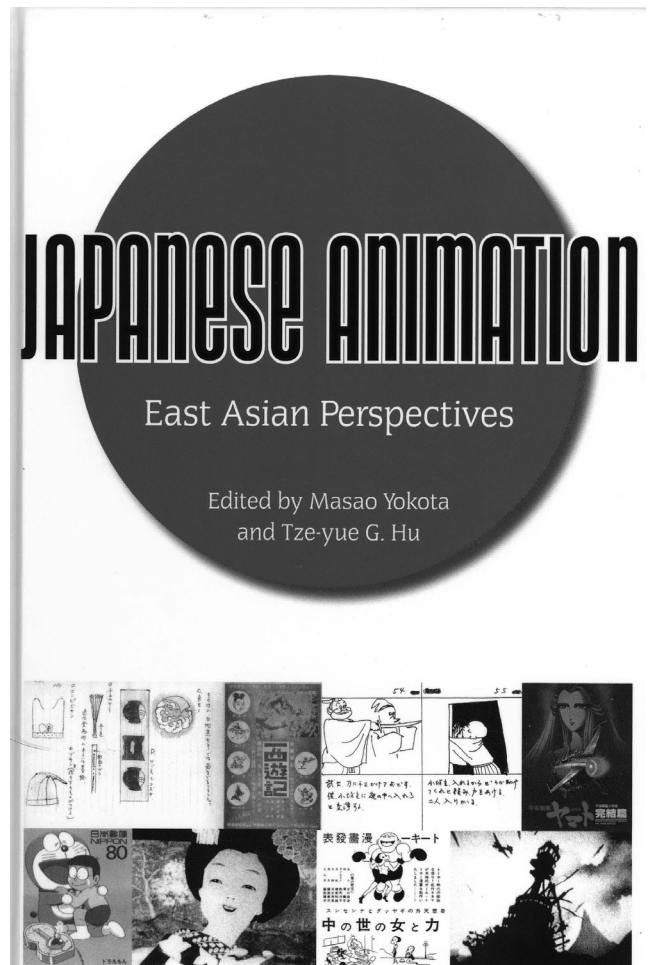
評者：ジャクリーヌ・ベルント(京都精華大学)

近年、日本アニメーションについての研究書は英語圏においても増えつつあり、その中には、日本語の文献を参照する例も少なくない。しかし、津堅信之や渡辺泰などの書籍が参照されるとしても、それはほとんど部分的な引用に留まっている。ところで、日本アニメーションの「一次資料」(例えば、作品自体)だけでなく、それをめぐる言説や研究という「二次資料」にも翻訳を通して接触する重要性は認められている。例えば『メカデミア』誌は、大塚英志や東浩紀などの論考を英訳で紹介し始めている。しかし、日本アニメーションの文化史と業界史についての英語資料がまだ少なく、また、「アニメ」に限らない日本アニメーションの全体像が十分把握されていない。まさにこの二点について本書は日本アニメーションの国際的研究に大きな貢献である。

310頁強にわたる本論集は、共編者による二つの序文の他に、6部に分けられた15章からなっている。これらの章の筆者は、共編者自身、上記の津堅信之や渡辺泰、さらに池田宏、小出正志、佐野明子、キム・ジュニアン、須川亜紀子といった日本アニメーションの研究者として知られている方々であるが、生活文化研究家の山梨牧子と、戦後アメリカ美術史を専門とするDong-Yeon Koh(コ・ドンヨン)、映像作家兼デジタル視覚文化研究者のKenny K.N. Chow(ケニー・K・N・チョウ)、そして作家ユニットIKIFも含む。

共編者の胡智於(ジジ・フー)はその序文においてアニメーションというメディア自体の研究を促進することに加え、日本アニメーションの「全体像」¹⁾に対する意識を高めることを本書の目的としている。全15章を概観すると、この「全体像」にいくつかの側面があることが分かる。最も目立つのは、アニメーション史に対する幅広いアプローチである。

例えば、第2章で胡智於は、アジア初の長編セル・アニメーション映画「鉄扇公主」(1941)に焦点を当て、その監督の万兄弟による日本映画人宛の手紙やその日本における受容を手がかりに、戦時下のアニメーション映画をめぐる越境性と競争意



識を論考している²⁾。同じ戦争とアニメーションという観点から、胡智於は第7章で正岡憲三の「くもとちゅうりっぷ」(1943)と「さくら」(1946)を分析し、後者を熊川正雄の「魔法のペン」(1946)と比較対照的に考察する³⁾。それは渡辺泰による第6章での正岡憲三論と対をなす。胡智於は主に作意と戦意高揚あるいは戦争直後における(桜の)思想的象徴性に注目するのに対し、渡辺泰は「力と女と世の中」(1932)をも視

野に入れ、そのモダン性を指摘することを出発点に、戦前、使用可能な素材や技術、さらに上映の場に光を当てている。大藤信郎論を展開する佐野明子の第5章も、アニメーション制作と流通の側面を考慮に入れているが、中心問題は、大藤の作品が相次いで採用する千代紙と影絵、セルといったアニメーション技法とそれに投影された「日本特有のアニメーション表現」への志向である⁹⁾。戦後日本のアニメーション制作は、第15章で「空飛ぶゆうれい船」(1969)を具体例に東映動画を論じる池田宏や、第13章で押井守の「イノセンス」(2004)、またそれ以降「ドラえもん」劇場用映画における3D CGの制作課程を詳細に紹介するIKIFによって取り上げられている。第14章で横田正夫が「中年の危機」から見た川本喜八郎論も、第8章で山梨牧子が提示する手塚宝塚論も日本アニメーションの歴史的「全体像」を描くことに貢献するだろう。しかし、前者は「花折り」(1968)のためのスケッチをはじめ、いくつかの作品について刺激的情報と資料を提供しているのに対し、後者は、教養的知識の紹介に留まり、マンガ研究・アニメーション研究にとっての新鮮な問題提起までには至っていない⁹⁾。

章の過半数は、日本アニメーションの史的全体像という大きなモザイクに一片を加えるが、津堅信之の大胆不敵な第1章は、全体像自体を描くことに挑戦している。『日本アニメーションの力：85年の歴史を貫く2つの軸』(NTT出版、2004)の抜粋かのように、本章は「日本アニメーション」を一枚岩として捉えるのではなく、むしろその内在的差異を追究し、普遍性の高いスタジオ・ジブリ作vs.オタク好みのアニメなどのように、時代ごとに相反する「軸」を認識させる。興味深いことに、第15回メディア芸術祭で話題になった「テレビ・アニメvs.アートアニメーション」という構図は考慮に入っていない。当時、大賞を受賞した「魔法少女マドカ☆マギカ」(新房昭之、2011)に対し、山村浩二の「マイブリッジの糸」(2011)が優秀賞を与えられたことはまだ記憶に新しい。

山村浩二が代表するようなアニメーションは、小出正志が振り返る日本アニメーション学会史や国内学界全般におけるアニメーション研究の位置づけについての第3章を除くと、本書に

おいては言及されていない。それは共編者によって進められている「国民文化論」とも関連しているかもしれない。つまり、山村浩二や和田淳などによる作品のように、あまり「日本的」に見えないアニメーションが「日本アニメーション」と如何なる関係にあるかを問題視させるのである。

いずれにせよ、横田正夫の序文は、絵を描いたり動くキャラクターを好んだりするのが日本人の民族性だという主張から始まり⁹⁾、手塚治虫作における「止め絵」と日本の伝統である俳句との比較論を残された研究課題としているが、第14章において川本喜八郎と禅の関係を強調しながらその日本らしさを主張している。胡智於は日本自体ではなく、むしろ中国、そして戦後のアメリカとの関係から「日本的なる」ものを取り上げているが、文化を主に国民文化として、つまり国単位で捉える立場は共通している。それに従って、1940年代前半に「中国」も「日本」も「ディズニーに対する東洋的応答」を目指したとし、1946年に制作された正岡憲三の「さくら」が、大和魂^{アニメ}の存続を、検閲されやすい富士山の代わりに女性的な桜のイメージに託したという。同様にアニメーターと国策を複雑に媒介する要素に注意せず、「魔法のペン」に孤児のような国に与えられるマッカーサーのパワーを見出し、それに親米的意向を読み取っている。佐野明子の大藤論においても「日本的」「アメリカ的」という言葉遣いが見当たるが、そこで当該表現のモチーフが解説されるのではなく、アニメーションに関する特定の歴史的言説やそれが表現自体に求める「文化性」(日本性)が吟味される。

国と国あるいは民族と民族との関係からアニメーションやそのキャラクターを短絡的に読むのは、戦時下、そして独裁政権下において、多発するようである。それは、1970年代以降の韓国で鉄腕アトムやマジンガーZが如何に受容されたかを紹介するコ・ドンヨンの章でも確認できる。厳密な意味でのアニメーション論というよりポップカルチャー論に携わる本章は、日韓の緊張関係を概説した上、キャラクター造形に使われた色が、当時の公式言説に合うこと(例えば、「共産主義」の赤が偶然に特徴づける悪玉など)によって、アニメの黙許に貢献したと

評者：ジャクリーヌ・ベルント

いう興味深い状況を記述する。その結果、日本の大衆文化の輸入が自由化される以前から、日本国と韓国といった両「文化」の厄介な関係が、韓国と北朝鮮、さらに、作品の思想的有用性と娯楽性などの関係によって相対化されたことが明確になる⁷⁾。

須川亜紀子もアニメのキャラクターに注目するが、ゴシック・ロリタとしての少女を、日本社会における女性の地位と関連づけながら、ジェンダー・スタディーズの表象文化論を展開する。同様にアニメのキャラクターを通して表象される日本の（「文化」よりも）社会的現実に対する批評的関心を寄せるのは、キム・ジュニアンの章である。そこで1960～80年代の代表的アニメに登場するハイブリッドなカップル、正確に言うと、日本人男性と白人女性からなるカップルを具体例に、民族性表象に潜伏する西洋志向を図像学的分析に晒している。

本書の多くの章が暗示するように、アニメーションを「国民文化論」に沿って処理する傾向は、一昔前の時代、しかも必ずしも民主主義的でない状況に由来する。そして、西洋vs.東洋のような二元論や、ある一枚岩の国が他の一枚岩の国に与える「影響」がこの「文化論」を裏付けている⁸⁾。各章間に見られる著しい差はさておき、全体としてみた本書の長所は、方法論よりも資料提供にあると思われる。翻訳作業の困難のため、発行までに掛かった五年間が、学術的なタイムラグももたらしたかもしれない⁹⁾。

最後に、本書の副題である「東アジアからの諸視点」に触れておきたい。確かに、「鉄扇公主」や1980年前後の韓国における日本アニメ、さらにケニー・チャオが今日の日本アニメとつなげる中世中国の絵巻物といった対象が登場するが、それは15章の内の3章にしか当たらない。筆者に視点を移すと、本書で「東アジア」を代表しているのは、日本と韓国、香港の方々であり、中華人民共和国や台湾、モンゴルの研究者ではない。特に中国の学術的パートナーが望ましいにもかかわらず、周知の通り、現時点では探してみても物理的限界がある。また、共編者の胡智於と同様に、長年、欧米で活動した韓国人や日本人が含まれるという事実を念頭に入れると、前述の「国民文化論」を改めて疑問視させる。そもそも「東アジア」という線引きが

今の時代において相変わらず有意義的なのだろうか。もしも有意義と思われるならば、それを如何なる目的をもって、如何なる枠組みにおいてそれを成り立たせるのか。そして、その際、地理的意味での「文化」を、それとは完全に重なり合わないアニメーションという「文化」と如何に関連づければよいのだろうか。こういった問題を浮かび上がらせることによって本書が、文化横断的アニメーション研究に貢献する可能性は高い。

注

- 1) "It seeks to present a well-rounded study of Japanese animation as a whole" (p. 3).
- 2) 本章は、「アニメーション、アニメ、ジャパニメーション—近代化とファンタジーの“宝庫”」（黒沢清他編『アニメは越境する』[日本映画は生きている 第6巻] 岩波書店、2010）の英語改訂版である。
- 3) 本章は、『『誰に向けて』のアニメーションか—終戦直後のアニメーション映画』（須川亜紀子訳）（岩本憲児編『占領下の映画：解放と検閲』 森話社、2009）の英語版である。
- 4) 本章は、佐野明子の次の論文を想起させる。「大藤信郎『蛙三勇士』（1933）におけるモダン文化と軍国美談の相克」、『表象と文化II：言語文化共同研究プロジェクト2004』大阪大学、2005年5月、77 - 86；『『影絵映画』再考—戦前・戦中期を中心に』、『表象と文化III：言語文化共同研究プロジェクト2005』大阪大学、2006年5月、81 - 90。評者がこれらの論文をすでに2008年にドイツ語の拙稿「Zeichentrick-Japanisch: »Japanimation« und Anime」（Steffi Richter & J. Berndt (ed.) *Japan-Lesebuch IV: J-culture*. Tübingen: konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 48-70）を作成するに当たって、参考させていただいた。
- 5) 本書の短所は参考文献の選出にも現れる。宝塚歌劇団研究の代表としてはKatherine Mezurが挙げられているが、その論文については題名や頁数などではなく所収先の論集の情報しか表記されていない。考慮されていないのは、ジェニファー ロバートソン『踊る帝国主義—宝塚をめぐるセクシュアルポリティクスと大衆文化』（現代書館、2000）、東園子「女同士が見せる夢 ファンは『宝塚』をどう見ているか」（『それぞれのファン研究』風塵社、2007）、また演劇学の視点から手塚治虫のマンガを論じる、Yoshiko Fukushima (2003) *Manga Discourse in Japanese Theater: The Location of Noda Hideki's Yume no Yuminsha*. Kegan Paul International、さらにNatsu Onoda Power (2009) *God of Comics: Osamu Tezuka and the Creation of Post-World War II Manga*. University Press of Mississippi とその前身に当たるNatsu Onoda Power (2002) *Drag Prince in Spotlight: Theatrical Cross-Dressing*. in Osamu Tezuka's *Early Shojo*

Manga. International Journal of Comic Art vol. 4, no. 2, Fall 2002, 124-139. また、手塚少女マンガ論としては石子順著『手塚治虫：少女マンガの世界』（童心社、2002）に頼るが、本章が論じようとしているジェンダーの「演出・演技」との関係から、押山美知子著『少女マンガジェンダー表象論—く男装の少女』の造形とアイデンティティ』（彩流社、2007 [初版]）の方が適切であろう。

- 6) “In general, the activity of drawing is natural to the Japanese people and so is their appreciation of moving or animated characters” (p. 15).
- 7) コミックの側面からこれを対象とするのは、J・ベルント、山中千恵、任_貞共編（2013）『日韓漫画研究』（国際マンガ研究3巻）国際マンガ研究センター、2013年3月。ダウンロードは、<http://imrc.jp/lecture/2011/10/3.html>。
- 8) コミック言説における「影響」論の批判については、フェブリアニ・シホンピング「コミックを『政治化』する『影響』論と『様式』論：インドネシアのコミック言説について」、J・ベルント編『漫画と「日本」：海外の諸コミックス文化を下敷きに』（国際マンガ研究4巻）国際マンガ研究センター、2014年3月を参照。
- 9) 残念ながら、日本語や韓国語のローマ字表記が国際的スタンダードに合わせておらず、誤解を招くような訳語もある。一番深刻なのは、コ・ドンヨンの章における韓国人名の表記である。157~158頁に引用されているメディア研究者はHan Kyung-Kooなのか、それともHan Kyung-Gyuなのかは定かではない。また、論じられている2人のポップ・アーティストの人名は、インターネットで確認できない形になっている（Hyeon Tae-JoonはHyun Tae-Junとして登場し、国際的な美術界でLee Donggiとして知られている作家はYi Dong-Giと表記されているだけでなく、作品名も「Atomus」から「Atomous」へと表記し直されてしまったのである）。