

令和 4 年度文化庁と大学・研究機関等との共同研究事業
海外におけるメディア芸術作品の評価をあげるための
「価値づけ」経緯の実態調査・研究

成果報告書

令和 5 年 3 月

開志専門職大学

目次

「海外におけるメディア芸術作品の評価をあげるための「価値づけ」経緯の実態調査・研究」の主たる目的とその調査手法	(堀越謙三)	・・・1
インタビュー		
・【マンガ分野】 ディディエ・パサモニク氏		・・・3
・【マンガ分野】 マシュー・ピノン氏		・・・15
・【マンガ分野】 ポール・グラヴェット氏		・・・32
・【マンガ分野】 ロジャー・サビン氏		・・・50
・【アニメ分野】 ヘレン・マッカーシー氏		・・・63
・【アニメ分野】 レイナ・デニソン氏		・・・73
・【アニメ分野】 ヨハン・コント氏		・・・79
プロジェクトメンバーによるコメント		
インタビューによるサマリー（1）マンガ分野	(椎名ゆかり)	・・・90
インタビューによるサマリー（2）アニメ分野	(数土直志)	・・・95
価値づけ調査雑感～英仏の7名インタビューに接して～	(成田兵衛)	・・・99
「価値づけ」促進のためのエージェントビジネスの可能性とそれを広げるために	(梅津文)	・・・101

令和 4 年度文化庁と大学・研究機関等との共同研究事業

「海外におけるメディア芸術作品の評価をあげるための 「価値づけ」 経緯の実態調査・研究」の主たる目的とその調査手法

開志専門職大学アニメ・マンガ学部 教授

堀越謙三

1. 本調査の目的

商品としてのメディア芸術は、売上と評価、アート作品と大衆作品、国内と海外、などの多くの乖離を抱えており、デジタル化によってほぼ原価無しの再生産が可能になったにもかかわらず、その特質でもある複製芸術という利点を生かしきれていない。特に日本ではメディア芸術の研究・批評は商業的価値と一切関係のない、非経済活動とみなされている。

しかし 40 年前にフランスの映画専門誌によって再発見された小津安二郎監督の作品によって日本の製作会社が国内外で得た利益は百億円に迫るはずで、それもほぼ原価なしに手にしているのだから、膨大な原価を費やした「鬼滅の刃」とどちらの利益が大きいか、せいせい数年間でしか統計がなされないなかで、たとえば 50 年単位で考慮されれば簡単には断じられないだろう。

これが一般的な商品、例えば食品であれば、発売後の総販売数、利益貢献などは当然のこととして、カウントされ続けているはずだ。

しかし一般商品と同様にロングテイル化を目指すメディア芸術や出版物などは、通常はその中味を見ることなく購入する、いわば”予測商品“であり、気に入ったからといって買い続けたりはしない。では、購入動機となるその予測は、どう形成されるのだろうか？

フランスの文化政策などと比較すると、日本は美術展などを含む広義の批評を、単なる研究の一分野としてしかみなしていないことも明らかだ。この調査ではアート系作品が准大衆作品となって売上を上げるメカニズムが存在しないのかを、まずは啓蒙・批評活動の活発なユーロッパの実態調査のなかで明らかにし、将来、「おとなアニメ」「おとなマンガ」の日本の卓越した作品群が、日本の文化的評価のみならず経済的利益もという、二兎を得られる可能性を探ってみたいというのが、本調査の動機であり目的である。

2. 価値づけのプロセス

日本のメディア芸術の特徴をまず頭に入れておきたい。アニメ・マンガは世界的にファミリー向けであって、最近区別するためにそう呼ばれるようになった「大人アニメ」「大人マンガ」はアート・アニメとも異なる、日本独特の世界観に満ちた作品群だ。昔の日本と同様に、欧米では高校生になったらアニメ・マンガは卒業させられ、十数年後に子どもができて、ファミリーとして（ディズニー・アニメを我が子に

クリスマスにプレゼントすることで）市場に復帰するのが普通だ。

つまり「大人アニメ」「大人マンガ」は、海外ではわずかなフランスを除けば、大きな未開拓の市場が残っている。一部のハリウッドの監督たちが、大友が、押井が、今敏がと騒いでいるが、まだ点でしかなく、それを面にするには、多くの言語による価値づけが要る。

3. 批評言語の共通化

実写映画にまつわる欧米と日本の間の批評言語は、ほぼ共通なものとなっているが、メディア芸術の領域での非共通性が叫ばれて久しい。いろいろな理由が語られるが、それは日本のコンテンツにとっては、致命的に不利な状況となる。日本で評価されるようには、国際的には理解されず、評価もされない、ということになる。これはビジネス的にも不利で、まるで発言権をもぎ取られて、ただ彼らの評価に耳を傾けるだけということになる。

4. 情報の伝達プロセス

情報の伝達には、大きく分類して3段階あると予測しており、その実態を調査したいと考えている。

情報	大人向けか、ファミリー向けか、新作か旧作かも問わないナマ情報
価値づけ	専門雑誌、新聞、WEB サイトなどに掲載される批評、イベントなど
啓蒙	美術展、高校・大学の科目、アートシアターなど

以上の想定のもとに、各氏への設問を精査したのちに、インタビューを実施した。可能な限り対面を求めたが、スケジュールなどによりリモートのケースもあった。以下はその調査報告である。

ディディエ・パサモニク氏 インタビュー

インタビュー実施日時 2022 年 11 月 23 日 14:00~16:00@パリ

ディディエ・パサモニク Didier Pasamonik

コミックスを専門とするベルギーの出版者、ジャーナリスト、キュレーター。70 年代から双子の兄、Daniel とともに Bédéscope 社の編集者を皮切りにコミックス出版業界に参入し、1979 年兄とともに Magic Strip 社を設立、1988 年には Hachette 社の BD 部門、Humanoïdes Associés 社の CEO に就任、以降さまざまな出版社で要職を歴任。ライター、批評家としても多数の雑誌、新聞に寄稿し、現在はフランス最大のコミックスサイト、ActuaBD.com を運営している。09 年以降はコミックス関連展示の企画、構成も手掛けている。論集や展覧会カタログへの寄稿も多数ある。

——日本のマンガはフランスではどのような作品がどのように評価されているのでしょうか？ 評価の価値づけの経緯についてお聞かせください。

私自身はバンド・デシネの専門家なので、ヨーロッパの中のフランスという地政的な点からフランスの状況をお話します。

ヨーロッパ、特にフランスでは『ドラゴンボール』『ナルト』というトップセールスの作品が人気もしくは有名です。私はテレビや視聴率の専門家ではありませんが、マンガ作品の人気はテレビの視聴率と連動しています。

近年の動向を見ると、かなり近い将来日本マンガのシェアは減少するのではないかと考えています。それと言うのも、相当状況が変化しているからです。他の国の追随を許さないクオリティの日本作品も存在しますので、長期的に見ればそういう作品は残っていくと考えていますが、根底から変わる大きな変革がもたらされていると感じます。その変革の根源は縦スクロールのマンガです。フランスでは既に 100 万人、アメリカでも 150 万人の利用者がいると言われています。特に若い世代が縦スクロールのマンガをスマホで見ているので、縦スクロールに読者が移っていくという大変革が起こりつつあるのです。

日本のマンガが成功した理由はアニメのおかげだと思います。手塚治虫のアニメの強みというのはリミテッドアニメーションでした。ディズニーなどが行っていたのは 1 秒 24 コマのフルアニメーションで、手塚がやったのが 1 秒につき 8 から 12 コマのリミテッドアニメーションです。リミテッドアニメーションはテレビの黎明期、つまりあの時代に合っていました。業界にあまりお金が無い時代、そしてテレビがこれから盛り上がっていく時代にはピッタリでした。それが日本のアニメの成功、特にアメリカで成功した理由だと思います。

フランスでは違います。何故かというアメリカより日本のテレビアニメがやってきたのがおよそ 15

年遅かったんです。それが理由でフランスではアニメとマンガを認識するのが遅かった。その間に日本ではアニメがどんどん制作されて、ようやくフランスでアニメが放送される頃になると、フランスで未放映の良い作品がたくさんたまっていました。

そしてフランスではその頃、日本にどのような作品があるのかを知らない人がほとんどでした。お金の無かったフランスのテレビ局は日本のアニメをパッケージで購入しました。おかしいことだと思われるかもしれませんが、パッケージとして買っていたので、どんな作品が含まれているかを知らずに買っていたのです。同時に、フランスでアニメーションがそれほど放映されていなかったのも、日本のアニメが入ってくると市場で大きなシェアを確立しました。それがだいたい 30～35 年前です。アニメが成功したおかげで日本のマンガも人気が出た、という感じです。

今までの話はアニメやマンガの質にはまったく関係なく完全に経済的な話です。それから本屋さんでマンガがどのように売られていたか、というのもマンガ人気にとって重要です。マンガのフォーマットはフランスでのポケット文庫に相当し、かなり小さい。ポケット文庫というフォーマット自体はヨーロッパ、フランスにおいて 50 年代に始まり、それが盛り上がったのが 70 年代でした。その時期に盛り上がったのは、1200 平方メートル以上の大型スーパーで売られるようになったからです。マンガも大きな店で売られるようになり、経済的に大きな効果がありました。

——大型スーパーというのは、具体的にはどういうお店になるのでしょうか？

フランスにおいてマンガが売られる場所は次のような販路で構成されています。まず第 1 にバンド・デシネなどの専門店です。これは大体 1000 から 1200 店舗あり、結構多いです。第 2 に小説なども売っている普通の本屋さんがあって、そこにはバンド・デシネのコーナーもある。それが大体 3000 店舗ぐらいです。もちろん、マンガを売っているところもあれば無いところもあります。

それから第 3 がスーパーです。「モノプリ (Monoprix) ¹」などですが、500 から 1200 平方メートル以下の中ぐらいのスーパーで、こういうところの本の売り場は長さでいうと 3m ぐらいの小さいコーナーになります。これが 6000 店舗ぐらいです。その次に、かなりの販売規模を持つ超大型スーパー。例えば昔日本に進出した超大型スーパーの「カルフル (Carrefour) ²」などで、これが 3000 から 4000 店舗ぐらい。最後にキオスクです。日本と同じように雑誌も販売し、1 万 2000 店舗ぐらいあります。

変化は 80 年代に起こりました。マンガが市場に出られたのはバンド・デシネがスーパーで売られるようになったためです。スーパーで売られるきっかけとなったバンド・デシネは『アステリクス』³でした。

¹ 1932 年創業のフランスのスーパーマーケットチェーン。

² 国際的に店舗展開する大型小売マーケットチェーン、1958 年フランス、アヌシーで創業。

³ 脚本ルネ・ゴシニ、作画アルベール・ユデルゾによる古代ローマを舞台にしたバンド・デシネシリーズ。1959 年に第一作が発表されて以来、世界的な人気を誇る。アニメーション映画化もされており、

この作品のおかげで、バンド・デシネがスーパーで広く売られるようになったのです。

しかし 2000 年代にさらに社会的変化が起こり、中ぐらいのスーパーがどんどん閉店していきました。その代わりに、コンビニではないものの、どちらかというとコンビニ的な小さい都市型のスーパーが増えて、本の売り場がなくなってしまいます。その結果、バンド・デシネが危機に陥りました。

ただし、その状況でもマンガはバンド・デシネとは大きく違っていました。それはポケットサイズだったためです。場所を取らないので、フランスのスーパーやキオスクなどで売る販売形態に合っていたのです。例えば『アステリクス』のサイズはかなり大きく、日本のマンガの倍以上の大きさがあります。しかも大きいだけでなく価格も高いので、それも問題です。マンガ 1 冊買おうと思ったらおよそ 7 ユーロぐらいですが、バンド・デシネの 1 冊の価格は 10 から 14 ユーロします。

若い世代は既にアニメなどで見たキャラクターに親しんでいて、マンガでも見たいという欲求がありますし、おまけに安い上に小さくて扱い易い、場所も取らないということで、テレビ局が安く買ったアニメを見た若い世代がマンガにも親しんでいきました。子どもたちにはあまりお小遣いが無いので、14 ユーロのものより 7 ユーロのものを買いたい。今の話はマクロ経済に関する話です。

そして他に興味深い点として、日本マンガというのは、日本人向けに日本人が作っている。それなのにどうしてフランス人が興味をそそるようなストーリーなのかということを考えた時、その理由として、子どもがアニメを見ながら、そしてマンガを読みながら一緒に育っていつている、大きくなっている点が考えられます。これはフランス人が忘れていたことです。

例えば 60 年代に誕生した『アステリクス (Astérix)』は、子ども向けと大人向けの両方の解釈ができます。喧嘩のシーンがあったとして、このシーンで子どもは笑う。一方、仮にラテン語でギャグが書かれていた時には、それを読んで大人も笑える。大人向け、子ども向けの両方として解釈できる作品です。

『ドラゴンボール』や他の日本のアニメ、マンガの子ども向けの作品は、もちろん手塚の子ども向けの作品もそうなんですが、子どもたちが見ながら、読みながら一緒に成長していく、育っていく。子どもたちがキャラクターに自己投影しているのです。『ドラゴンボール』がフランスで 2500 万部出ているほどの人気を得た理由はそれではないかと思います。

日本のマンガの強みは 3 つの P と言われています。Price (値段)、Promotion (マーケティング)、Product (作品そのもの) のことです。Price は値段が安いこと、Promotion については大きさとか値段を考えると売りやすい商品であるということ、Product は子ども向けで子どもが読みながら一緒に育っていく作品であること。これらが理由となって、フランスでは初め数%のシェアしかなかったマンガが、今ではもう 50%~60%になってきていますし、15 歳から 25 歳でも 80%のシェアを占めるようになってきていま

日本では 1974 年に双葉社から翻訳が三冊刊行されている。

す。

販売の時の技術というのは書店の規模や性質によって違います。3000 店舗以下の書店の場合、お店に置く本を選ぶのに重要なのは、どんな作品か、どんな作者か、どんなストーリーかということですが、スーパーで売られる本というのは作品の内容や質なんてどうでもいい。スーパーにとって重要なのは商品の回転率です。例えば、これぐらいの平方メートルの売り場なら、月に何回ぐらい回転する商品なのか、という経済的な側面が大事なんです。スーパーはマーケティング計画を考え、バイヤーはとにかくベストセラーのみセレクトする。作品を作っている側、作品を提供する側がこれに対応するのは難しいのですが、マンガはそれに成功しました。

例えばパリの中央にたくさんの店舗があるモノプリに関して言うと、販売場所が小さいので、一番有名なバンド・デシネやマンガを選んで売っています。1 平方メートルあたりの収益率、それからテレビで有名かどうか、その次に品質を見ます。

『ワンピース』『ドラゴンボール』はずっと売られ続けていますが、とにかく重要なのが日本のマンガやアニメは、フランス市場に少し遅れてやってきたので、日本やフランス以外の色々なところでベストセラーになった作品がフランスでは出版されていないという状況が長く続き、発売されていない良い作品がかなりたまっていたところです。

例えば日本で 1 年間にベストセラーと呼べるマンガが 1 本か 2 本しか出ないとしても、フランスでは出ていない作品がたまっていたせいで、日本でベストセラーになったマンガを 1 年間に何作品も出すことができました。しかし、段々それも落ち着いてきて、今はもうほとんど日本に追いついています。この意味でもフランスにおける日本マンガは難しくなっています。しかし出版を巡る様々な困難を考えると、今まで日本のマンガはかなり成功したと言えます。

色々な変化が起こっていますが、私はマンガの将来をそれほど心配していません。なぜかという、やはり総じて作品の質が高いからです。それに加え、フランスにおけるマンガの利点としては、かなり早い時期からちゃんとした知識を持った出版社と編集者がいたという点が挙げられます。

70 年代、80 年代にテレビでクラブ・ドロテ (Club Dorothée)⁴という番組があり、その TV 番組のアシスタント・プロデューサーが後に TOMKAM⁵というマンガの出版社を立ち上げています。このようにアニメについてよくわかっていた人がマンガの出版に携わっていました。

⁴ 1987 年から 1997 年まで放送されたフランスの子供向けテレビ番組。日本のテレビアニメを放送するコーナーがあった。

⁵ 1993 年創業のフランスのマンガ出版社。2014 年、Delcourt 社に買収され、現在は Delcourt/Tonkam になっている。

そして、フランス市場の強みとして、多様なマンガ作品の提供も挙げることができます。日本を除くと世界的に見て、マンガの出版数は韓国や中国のほうがフランスより多いかもしれませんが、作品の多様性ということで言うと、フランスは一番じゃないかと思うんです。例えば、手塚治虫の作品でも既に 100 点ぐらいフランス語で出版されています。多様な作品に触れられる機会が多いところが、フランスの強みです。それをこれからも継続していくためには、出版社の協力も必要だし、政府からの協力も必要だと思います。

この状態をどうやって続けていくかという、今までは、ベストセラーだった作品、成功した作品を、今後は一種のクラシック（古典）として位置づけることが大切になってきます。

私にとってのクラシックというのは、シェイクスピアだったり、ヴィクトル・ユーゴー（Victor-Marie Hugo）⁶だったりするんですが、その観点で言うと、手塚作品に対する私のイメージにはそのようなクラシック性（古典性）があると思います。アングレームでも展覧会が行われていますが、展覧会を開催してマンガ作品のクラシック化を進めていくこと、そして学校においてもクラシック化を進めていくことが重要です。学校ではシェイクスピアやユーゴーはクラシックとして扱われているのに対し、マンガはまだクラシック化という点ではそこまで教室に入り込んでいません。そこで政府機関と出版社とが手を取り合って学校に入り込んで、マンガをクラシックとして提示していくことが大切になってくると思います。

これは世代の問題でもあります。アニメやマンガにとって今がチャンスだと思うのは、現在学校で教えている世代はテレビでアニメを見てマンガを読んで育った世代です。それを大いに活用して、最適な方法を考えてクラシック化を行っていくことが大事だと思います。もちろん、簡単ではないですが、ベストセラーの作品、例えば小池一夫の『子連れ狼』や手塚の作品はどんどんクラシック化していくことが大切です。

——『ドラゴンボール』や『ナルト』もお話に挙がりましたが、それ以外にも価値ある作品を残していかなければと思うんですが、批評家として残すべき作品の基準は何だと思いますか？

どれくらい評価されているかということです。それが第 1 だと思います。先ほども言いましたが、最初に評価だと思います。第 2 に、マンガが価値を共有する手段である、という点です。どれくらい価値を共有できるかということも要件になってくると思います。例えばですが第二次世界大戦のことを学校で子どもたちに教えるとして、そのときに『アドルフに告ぐ』⁷という手塚の作品を教材として使うことによって、ナチズムというシステムや人種差別についても教えることができます。さらに日本から見たナチズムへの視点が欧米とどれくらい違うのかということも教えることができると思うんです。

⁶ フランスの詩人、小説家。ミュージカル化された小説『レ・ミゼラブル』の作者として知られる。

⁷ 「アドルフ」の名を持つ三人の少年を主人公に、第二次世界大戦という大きな時代の流れに奔放される人々の姿を描く歴史群像劇。1986 年に第 10 回講談社漫画賞を受賞している。

日本の人々は恐らく、ナチズムに関して欧米の、特にヨーロッパの人より知識は少ないと思います。そのため、手塚の視点を紹介することには良い面も悪い面もありますが、それを含めて違う国からの見方を子どもたちに教えることができるのです。この点で手塚の作品は特に向いていると思います。例えば、人類愛について教えたり、お互いに協力することについて話し合ったり、差別の馬鹿らしさや話し合いの重要性等々を次の世代に提示できるのが手塚作品だと思います。こういうことを学校で話せるという点も、クラシック化の要件になるのではないのでしょうか。

次に大事なのは美しさです。作品のグラフィックが良いということも大きな要件になります。さっきお話しした『子連れ狼』も『ドラゴンボール』も手塚の作品もそうですが、美術作品として見るができるような美的に素晴らしい作品がとても多くあると思います。

現在、フランスにおいてバンド・デシネは既にアートと見なされるようになりました。その例として、政府や色々な機関で認定が行われています。例えばですが最近、アカデミー・フランセーズ (l'Académie française)⁸に、パスカル・オリー (Pascal Ory⁹) さんという方が選ばれました。この方は料理の批評もやっていらっしゃるんですが、有名なバンド・デシネの歴史家であり批評家です。アカデミー・フランセーズに入ると、死ぬまでアカデミー・フランセーズのメンバーです。凄い小説家しか入れないようなところで……。

——日本で言うところの「芸術院¹⁰」ですね。

アカデミー・フランセーズに選ばれて入ったのはこれまでに 40 人しかいませんが、1 ヶ月ぐらい前、そこにオリーさんが入りました。このように権威ある機関に権威あるバンド・デシネの歴史家であり批評家である方が選ばれたのです。

ふたつ目の例は、ブノワ・ペータース (Benoît Peeters)¹¹です。彼はロラン・バルト (Roland Barthes)¹²の生徒でした。コレージュ・ド・フランス (Collège de France)¹³という大人でも通える有名な大学があるんですが、彼は学術的にも認められて、そこでバンド・デシネの詩的な性質について教えています。

⁸ フランスの国立学術団体。フランス語の言語的統合と学問芸術振興を目的とする

⁹ 近現代の政治、文化史を専門とするフランスの歴史学者、ソルボンヌ大学教授。バンド・デシネに関する著作として *L'Art de la bande dessinée* (Citadelles et Mazenod, 2012) がある。

¹⁰ 日本芸術院、美術、文芸、音楽、演劇等の国内の優れた芸術家を顕彰するための荣誉機関。2021 年に会員選考方式が改正され、文芸部門のカテゴリとしてマンガが追加された。

¹¹ フランス生まれベルギー育ちのコミックス脚本家、研究者、小説家、批評家。バンド・デシネにおける代表作はアーティストのフランソワ・スクイテンと組んだ「闇の国々」連作。

¹² フランスの思想家、記号学者、批評家。

¹³ フランスの特別高等教育機関。講義は一般公開されており、市民講座的な性格を持つ。

アカデミー・デ・ボワール (Académie des Beaux-Arts)¹⁴という機関もあって、どちらかというところらが日本の「芸術院」のようなところだと思います。先にお話したアカデミー・フランセーズは小説家とか哲学者なども入るような機関で、こちらのアカデミー・デ・ボワールは美術に関する機関です。カトリヌ・ムリス (Catherine Meurisse)¹⁵というバンド・デシネの作家も、この機関に入ることになりました。11月末にそのセレモニーが行われることになり、私も招待されています。それこそコスチュームと剣を身に着けるような会ですが、このように権威ある色々な機関において、バンド・デシネもマンガも認められるようになってきています。

——それはつい最近のことなんでしょうか？ フランスは昔からバンド・デシネを大切にしているというイメージがあるんですが。

昔から認められてはいましたが、政府のシンボリックな機関からは認められていなかったという状態でした。そういう意味で言うと、認められたのは最近です。つまり、ついに文化の頂上に到達したという感じですね。

評価という点でもうひとつの重要な点では、ギャラリーにおける一般向けの原画販売があります。今は多くの作家がデジタルで仕上げていますが、エルジェ (Hergé)¹⁶の作品の1ページが今おおよそ100万ユーロで売られています。エンキ・ビラル (Enki Bilal)¹⁷の原画は1ページが7万ユーロ以下では買えません。必ずそれ以上します。クオリティのよくないものはそこまではしませんが、表紙とカラーはとても高いです。

ただこの点、日本は少し複雑だと思うんです。なぜかという著作権が作者にあるのか出版社にあるのか、はっきりしないことも多いのではないかと思うからです。ですから今でも日本では、マンガの原画がフランスのような形で、ギャラリーで一般の消費者向けに売られるという例があまり多くはありません。

¹⁴ アカデミー・フランセーズと並ぶフランスの最高学術団体「アカデミー」のひとつ、芸術分野の振興をおこなう。

¹⁵ フランスのカートゥニスト、バンド・デシネ作家。イスラム教原理主義者による諷刺マンガ雑誌『シャルリ・エブド (Charlie Hebdo)』襲撃事件の生き残りであり、その体験を描いた作品『わたしが「軽さ」を取り戻すまで』(大西愛子訳、花伝社、2019)が翻訳されている。

¹⁶ ベルギーのバンド・デシネ作家、イラストレーター。アニメ化、実写映画化もされている国際的な人気シリーズ『タンタンの冒険』シリーズの作者として知られる。同シリーズの翻訳は福音館書店から刊行されている。

¹⁷ セルビア出身のバンド・デシネ作家。1989年に公開された『バンカー・パレス・ホテル』以降、映画監督としても活動している。日本ではアーティストとしての評価が高く、初期の代表作「ニコポリ三部作」をはじめ、多くの翻訳がある。

実際フランスでは、日本の手塚などのかなり有名なマンガ家のマンガ原稿に対する需要が高まり、市場が存在しています。マンガ作品がギャラリーで高額で売買されるということは、マンガを古典化する、マンガに付加価値をつける、マンガに価値づけをするという意味があります。美術品としてギャラリーで売るのは、価値づけの一種です。

——面白いですね。日本でもアニメの素材やマンガの原稿等がオークションに出ることはありますが、非常に批判的に見られます。文化財の散逸を招くとか、ことによると作者にそれほどお金が入ってこないとか。フランスでは原画の売買が作家や作品の価値づけに直結するというのが驚きです。

これについては、上手くやらなければなりません。例えばエルジェは23作品しか描いてないので、かなり希少価値があるため高く売れます。一方『ドラゴンボール』などは何千ページあるのかわからない。そういう違いもあるので、多少値段が下がってしまっても仕方がないものの、その辺はどのように売っていくかが重要だと思います。

それから、先にお話したようにマンガの原稿にも市場はあります。実際に色々な変化が起こっているの、考え方も変化させていかなければいけないと思うんです。日本も今までのようなやり方、考え方を变えていく必要があるのではないのでしょうか。例えばジャパン・エキスポ (Japan Expo)¹⁸を私は文化的なイベントではなく、完璧に商業的なイベントだと思っています。でも大きさとしてはアングレーム国際漫画祭 (Festival international de la bande dessinée d'Angoulême)¹⁹の2倍の規模です。アングレームではマンガの展覧会をやっても4日間しか開催しません。4日間ではあまり影響力がない。このやり方のままではやはりよくないので、もっとうまいやり方を見つけなければいけないと思います。

例えば今私は、ホロコーストのメモリアルに関する展示にキュレーターとして関わっているんですが、この展覧会は6ヶ月続きます。今準備しているその次の展覧会は『アステリクス』に関するもので、これも6ヶ月です。アングレームの4日間とは比べ物にならないぐらい長いです。アングレームでたった4日間の展示をしても決して悪くはないんですが、多くの努力をして見返りは少ない、多くの成果をあげられないとも言えます。

美術館や機関に働きかけていく時に、日本のマンガのことをよく知っていて、かつフランスの市場をよく知っている人、両方を知っている人がフランスもしくはヨーロッパの機関に働きかけることが重要です。つまり間に立つ人が必要になってくると思うんですね。

アングレームではイベントと美術館はそれぞれ違う機関が行っているんです。イベントを開催する側

¹⁸ 1999年にフランス、パリではじまった日本文化の総合博覧会。2009年以降は日本の外務省、経済産業省、観光庁が協賛。アメリカやベルギーでも開催実績がある。

¹⁹ フランス、アングレーム市で年一回おこなわれているヨーロッパでも最大の規模を誇るバンド・デシネイベント。会期中に該当年次にフランス語で出版されたコミックスの優秀作に贈賞し、顕彰している。

が展覧会をするんですが、私はこれをちょっとおかしいと思っています。美術館の方が展覧会をすれば長期間できるので、そちらのほうがいい。そのためには、日本にイベントのほうではなく美術館のほうを説得できるような人が必要になってくると思います。

それから資金の問題もあります。私が次にキューレーションする展覧会はホロコーストと『アステリクス』に関してと申し上げましたが、『アステリクス』のほうは「アステリクスと経済」がテーマです。資金を出してくれるのはフランスの中央銀行で、資金は20万ユーロ。でもアングレームのイベントを開催する時の予算は1万ユーロで、『アステリクス』の展示はその20倍です。スポンサーとして大きな機関が関わっているかどうかによって、予算がかなり変わります。

東京にもマンガやアニメのことをよくわかっていて、おまけにフランスの事情もよく理解している人はいると思うんです。そういう人が機関に働きかけていくというのが大切です。例えばアングレームの美術館は地方の小さい美術館なのであまり資金はないですが、とてもいい美術館ですし、まずそこから始めるということも可能かと思います。

最近の傾向として Kana(カナ)²⁰とか Dargaud (ダルゴー)²¹といった出版社が、『鉄腕アトム』『グレンダイザー』²²などの日本作品のライセンスを買い、フランスの作家にマンガを描かせて、かなりの成功を収めています。私個人はこれをとてもいいアイディアだと思います。マンガとバンド・デシネの文化的な架け橋になると思いますし、反対のこともできると思うんです。例えばフランスの作品を、日本でアニメ化するか。こうするとひとつしかない市場を2つにできるのです。日本とヨーロッパの橋渡しとして、日本の企業とフランスの企業、日本の作家とフランスの作家が共通のプロジェクトを一緒に行うことは大事ですし、最近増加する傾向があると思います。

——先ほど、原稿の販売の話が出ましたが、日本では実際に販売することが常態化して原稿の価値が確定すると、例えばマンガ家さんが亡くなりご家族が遺産を相続する時、相続税が莫大にかかって困るのでは、という懸念もあると聞いています。

フランスにはマルロー法(Loi Malraux)²³という法律があります。アンドレ・マルロー(André Malraux)

²⁰ フランスのマンガ出版社。ダルゴー社の系列レーベルとして1996年に設立、日本マンガだけではなくフランスのグラフィック・ノベルも刊行している。

²¹ フランスのバンド・デシネ出版社。1948年に女性雑誌の出版をはじめ、同時に『タンタンの冒険』を連載していた雑誌『ピロット (Pilote)』のフランス版刊行を開始。1960年からは『アステリクス』のアルバム刊行を開始。以降幅広いジャンルのバンド・デシネを刊行している。

²² 1975年から1977年まで放映されたテレビアニメシリーズ。『マジンガーZ』シリーズ三作目。フランスやイタリアでカルト的な人気を誇る。

²³ 1962年に制定された歴史的建造物と芸術の保護に関する法律。

²⁴という有名な文化大臣がかつて制定した法律ですが、これは例えばアーティストが亡くなった場合、そのアーティストの子孫は相続税の一部を作品で支払うことができる、というものです。例えば最近『アステリクス』の作者が亡くなり、遺産の相続者が3つのアルバムをフランスの国立図書館に寄付しました。3つのアルバムの価値を計算して、相続税から引くという支払い方ができるんです。この法律があるかないかで随分違うと思います。

この法律には2つ良いところがあります。ひとつは、作家の残した作品の価値がどれほど上がろうと相続税で遺族が困らない、そして作品で相続税を支払えるという点ですが、それに加えてもうひとつは、作品が政府の手に渡ることによってちゃんと保管できる、そして次の世代にちゃんと引き継ぐことを保証される、という点です。日本でも是非持つべき法律だと思います。例えばマンガの大きなロビー団体が政府に働きかけて、フランスと同じような法律を作ってくれと言うべきだ、と直接アドバイスしたいくらいですね。

例えば国立の機関だとかの権威ある機関に作品が収蔵されることは社会的に認められることになり、すぐに市場に影響が出ます。つまり価格にも評価にも影響が出ます。これを考えると、政府の機関が国税局も含めてマンガの価値を認めなきゃいけないといういい例だと思います。

——先ほど評価という話をされましたけど、誰が評価するんでしょうか、それは批評家でしょうか？ 編集者？ それともキュレーター？

歴史家とか、私のようなキュレーター、そしてイギリス人のポール・グラヴェット(Paul Gravett)²⁵のような批評家が評価および価値づけをしていると思います。ポール・グラヴェットは世界的にも最高峰にいるコミックスやマンガのキュレーターです。マンガを世界中に知らせたことにおいて、とても貢献している方だと思います。

今挙げたのが評価に関しては重要な人達ですが、それだけでなく一般の消費者、読者の方々もかなり大切です。例えば『ドラゴンボール』『ワンピース』などに人気があるのは偶然ではありません。やはりクオリティが高いからです。とは言え、やはり上に挙げたような人たちに評価されるのは重要です。

手塚を例に挙げますと、例えば彼はかなり初期にテレビアニメを始め、マンガも人気があったこともあり、日本でも高い評価を得ていると思うんですが、ヨーロッパ、特にフランスで得ているような評価は日本では得ていないと思います。こちらではもっと古典作品として、本当にシェイクスピアと並べられるぐらいの知的な作者として評価されています。

²⁴ フランスの小説家、政治家。1960年から1969年にかけてドゴール政権で文化相を担当した。1976年没。

²⁵ インタビュー参照

彼の作品自体も素晴らしいのですが、その上世界的でもあると思います。例えば手塚はキリストの生涯を描いたりするなど、外国の文化にとっても興味を持っていた。それこそ彼の作品が世界的なものになった要因だと思います。出版に関してもそうです。実は『アステリクス』を日本で一番最初に出版しようとしたのは手塚なんです。その試みは成功しませんでした。尊敬に値する作者であり、その作品はクラシックという表現にピッタリだと思います。

——日本の作品で他にこれからもっと評価されるべき作品というのがあれば、いくつか挙げていただいてもいいですか？

小池一夫のほぼすべての作品ですね。作家としての最高峰にいるひとりだと思います。

『ドラゴンボール』とか色々挙げることはできますが、順位づけはできないと思います。何故かと言うと、二つの入り口があると思うんです。まずは作家としての評価の入り口、それからテーマとしての評価の入り口です。例えば宮崎駿さんの場合、環境保護、夢の大事さ、それから友情についてのテーマを作品で扱っています。そういうテーマの観点から作品を評価することもできれば、作家としての観点から評価することもできるんです。

2004年から5年にかけて宮崎さんとメビウスの共同展覧会がフランスで行われました。宮崎さんがメビウスのことを語る、メビウスも宮崎さんのことを語る、その両方ができたから実現しました。これは一つの例で、価値づけという点でこれ以外にも色々なことができると思います。

美術館など、フランスの色々な機関では日本の作家を受け入れる体制はもう整っていると思います。例えば手塚の展覧会をこちらの美術館で開催するのもいいですね。私もその開催をお手伝いできると思いますし、ポール・グラヴェットもイギリスでお手伝いできるでしょう。現在、ヨーロッパの美術館どうしてネットワークができていますので、日本の作家さんを受け入れる下地は完全にできています。それから、私より若い世代の研究者にも今回のテーマに沿ってお手伝いできる人が結構いると思います。それに関しても私が何かお手伝いできることがあるかもしれません。

さきほど話に出た、相続税が高くつくから価値が高まるのを怖れる傾向があるという件ですが、それでもやはり日本の作家さんがフランスの美術館で展覧会ということになったら、是非ともオリジナルの原画を貸し出していただかなければならないと思います。

美術館に限らなくとも展覧会を開催するというのは価値を高めるととても良い手法です。作品の美的な面だけでなく、その作品の背景にある歴史についても、大人だけでなく、子どもたちや若い人たちに伝えることができます。他にも学術的なこと、例えば政治も含む地政学的なことも教えられると思いますし、小説のようなものについても、学校に行かずに教えることができます。展覧会を通して学校にもアプローチできる機会になり得ると思います。

世界的に有名な『GEO』²⁶という雑誌があって、私は今その雑誌とある企画について打ち合わせをしている最中なのですが、その企画は写真ではなく、マンガを通して日本の色々な地方を紹介しようというものです。日本には色々な地方に色々なマンガのストーリーがありますから、ただ写真で紹介するより豊かに紹介できると思うのです。マンガのほうがバックグラウンドにストーリーがあるということで、日本の地域や地方を紹介しやすいのです。

『GEO』というのは純粋に地理についての雑誌なのに、マンガを扱います。こういう例もあるので、とにかく多様な角度で攻めていく、横断的ないろんな角度で日本や日本マンガを紹介するということをしていかなければいけないと思います。手塚の『ブッダ』ではもちろん、ブッダの生涯も学べますが、フランスでは理解するのが難しい日本人と宗教の関わりについても学べる機会となっているのです。

——日本ではマンガの原画はとても脆いので、展覧会の時などは細密複製画を使うことが多いんですが、ヨーロッパはオリジナル主義のような気がします。やはり原画と複製画は違うものなのでしょうか？

それはどのような施設で展覧会をするか、またはどのようなテーマで展覧会をやるかによります。例えば私がこれからやろうとしている『アステリクス』と経済に関するテーマの展覧会でメインになるのは『アステリクス』の作品ではなく、経済なんです。この場合凄く良い複製画があればそちらを使います。しかし、例えば美術館が会場だったら、オリジナルを使うこともあるでしょう。

とても脆いオリジナルの原画を美術館で展示する場合は、もちろん色々な条件がつくこともあります。まず初めに脆ければ脆いほど高い保険がつきます。ただ美術館というところは、どのように扱えばいいのかのノウハウを知っているところなので、それに関してはまったく心配はありません。二つ目に、例えば私が12月の初めに行く新しい展覧会では、1点何百万ユーロもする美術品を扱うので、すごく条件が細かくつきます。保険だけではなく、例えば24時間前には箱から出してこれぐらいの湿度を保つ、温度差が作品に衝撃や影響を与えたりしないようにする、というように、湿度や温度など細かい条件がつくのです。安全性の基準条件としては、フランスの美術館の光源の強さとして50ルクス以下でなければいけないというものもあります。美術館には文化的な面、経済的な面がありますが、とにかく文化的な面を大事にしなければいけないのでたくさん条件がつくわけです。

²⁶ ドイツで1976年に創刊された地理、自然科学、歴史をテーマにした科学雑誌。国際的に出版展開している。

マシュー・ピノン氏 インタビュー

インタビュー実施日時 2022 年 11 月 22 日 14:00~16:00@パリ

マシュー・ピノン Matthieu Pinon

日本のアニメ、マンガ、現代日本文化を専門とするフランスのライター、編集者。2015 年、現代日本マンガの歴史を書いた"Histoire(s) du manga moderne" (Laurent Lefebvre との共著、Ynnis Edition 刊) を刊行。現在は 10 代向けマンガ誌"Otaku Manga" (Geek Junior) で編集長を務める。他に著書として"Les 108 étoiles du Japon" (Ynnis Edition、2016)、"Un siècle d'animation japonaise Broché" (Ynnis Edition、2017) など。

—私たちは日本のマンガやアニメがフランスでどう評価されているのか、そしてどのようにその価値が決まっているのかということを調査しています。例えば、谷口ジローはフランスで高く評価されていますが、なぜ高く評価されるようになったのか、なぜ谷口ジローなのか等々を知りたいと思っています。

谷口はとても良い例だと思います。ただ、それについてお話するには少し説明に時間がかかります。というのも、状況をすべてお話ししなければならないからです。

フランスにマンガとアニメが登場したのは 80 年代。日本アニメがテレビで紹介されたのが始まりです。TF1 (Télévision française 1) ¹というテレビ局が 1987 年に民営化されました。民営化された時は予算が少なく、フランスでアニメを作ると高くつき過ぎてしまうため、既に完成している日本のアニメシリーズを大量に仕入れることにしたのです。

日本アニメがフランスに進出する前は、教育的なアニメが数多く放映されていました。例えば小説が原作の『80 日間世界一周』²などです。親も小説が原作のアニメを好んで子どもに見せていました。

そして TF1 が民営化された時に「クラブ・ドロテ」という番組が始まり、日本のアニメの放送が始まりました。TF1 が始めた日本アニメのシリーズは例えば『聖闘士星矢』『美少女戦士セーラームーン』『ドラゴンボール』『北斗の拳』等、暴力的なシーンが含まれていたものが多かったので、親はそれを見て「子どもに良くない」と感じて、日本アニメに悪い評価を与えました。

¹ 1975 年に設立されたフランス最初の一般向けテレビ放送局。

² 1873 年に刊行されたジュール・ヴェルヌの小説。80 年代に日本アニメーションとスペインの BRB Internacional の共同制作で『アニメ 80 日間世界一周』が制作され、フランスでは 1984 年に放映された。

出版社のグレナ (Glénat)³は日本のアニメを観て「これは人気ができるぞ」と感じて会社としてマンガを出そうと考えました。その結果、例えば『Dr.スランプ』『ドラゴンボール』『セーラームーン』『らんま1/2』等が出版されるようになりました。これが90年代半ばです。

マンガは子どもに人気があった。でも親からは悪評を得ていました。親は「フランスのコミックス、つまりバンド・デシネは良い。子どもにも読めるようなものがある。そっちを読みなさい」と言って、バンド・デシネを奨励するようになりました。

ちょっと文法的な話になってしまいますが、フランス語では「manga」に対して通常男性前置詞を使い「le manga」とします。ところが一部のバンド・デシネの作者が、(女性前置詞のlaを使って)「私たちは“la manga”“la bande dessinée”を作る」と言い出しました。特にフレデリック・ボワレ (Frédéric Boilet)⁴という人が中心になって、そのような運動が始まりました。

——ヌーベル・マンガ (le nouvelle manga) とも呼ばれていたムーブメントですね？

そうです。la mangaの作者として紹介されたのが、谷口ジローの作品です。その理由は谷口ジローがバンド・デシネに影響を受けていることと、絵のスタイルです。ligne claire (リーニュ・クレール=clear line)、つまり「クリアなライン」という言い方をするスタイルですが、これは背景と人物が同じ太さの線で描かれていることを指し、『タンタンの冒険』⁵から始まったとも言われています。このような点からも、谷口の作品はla mangaとして紹介されたのです。

それから数年 le manga と la manga の間で何かと比較が行われました。le manga はフランスでマンガが出版され始めた頃によく見たタイプのマンガで、内容が薄くて子ども向けと言われ、la mangaの方は親が喜ぶような芸術的な内容のものとして紹介されました。フランスで影響力のある「テレ라마 (Télérama)」⁶という雑誌では、le mangaを「良くないもの」として取り上げるのと同時に、谷口ジローのような日本のマンガ家を挙げて「谷口のように芸術的で素晴らしい作品もあるから、こういうマンガを読みなさい」と言い、奨励しました。

——誰がla mangaについて「テレ라마」で書いたんですか？

³ 1969年に設立されたフランスのコミックス出版社。

⁴ フランスのマンガ家。1993年に初来日し、1995年にフランスに帰国。1997年に再来日し2009年まで日本で活動した。2001年から「ヌーベル・マンガ」を自称し、日仏のマンガ家を糾合したアートムーブメントをはじめた。

⁵ ベルギーのマンガ家エルジェ (Hergé) による少年記者タンタンを主人公とした冒険物語。日本語訳は福音館書店から川口恵子訳で全巻刊行されている。

⁶ 1947年に創刊されたフランスのカルチャー誌、the Le Monde group 刊。

「テレマ」で書いた記者の名前は覚えていません。ただこの雑誌は長い間 *le manga* を批判していました。そして *le manga* と *la manga* のようにアニメでも同様の比較が行われました。取り上げられた顕著な例は宮崎駿です。日本のアニメは「内容がなくて暴力的」と批判されていたにもかかわらず、宮崎監督は芸術的に素晴らしいので見に行くように奨励されていました。

——「テレマ」という雑誌の記事とフレデリック・ボワレはどう関わっているのでしょうか？

特に関わりはないと思います。このムーブメント自体はボワレが始めました。「あなたたちは *le manga* をやっていなさい、私たちは *la manga* をやります」と言い出したんです。その *la manga* をヌーベル・マンガとも呼び、そのふたつは同じものを指しています。

——最初から意識的にふたつに分けられていたんですね。自然にわかれてふたつの流れになったのかと思っていましたが、むしろ最初から二つの流れを敢えて作って、そこは対立さえしていたというところに、ちょっと驚きました。

その通りです。まず文化的エリートが谷口のような尊敬できる作家を評価して、もう一方で同時に、商業的なマンガやアニメはただの子ども向けで健康的ではない、教育的に良くないものという認識が広まっていました。

ヌーベル・マンガとして評価を受けていた日本のマンガ家は高浜寛⁷、魚喃キリコ⁸、つげ義春⁹等です。

ボワレが推した作家には、女性だけではなく男性作者もありました。つげ義春、花輪和一¹⁰、小田ひで次

⁷ 日本のマンガ家。2001年から『ガロ』（青林堂）で作品を発表しはじめ、2002年最初の作品集『イエローボックス』（青林堂）を刊行。同書は同年フランス、スペイン、アメリカでも刊行された。以降、彼女の作品は日本国内以上に欧米で評価されている。

⁸ 日本のマンガ家。『ガロ』でのデビュー後、サブカルチャー誌から女性誌に活躍の場を広げていった作家。『blue』（安藤尋監督、2002）、『ストロベリーショートケイクス』（矢崎仁司監督、2006）の二作の映画化作品があり、後者では芸名で出演もしている。

⁹ 日本のマンガ家。1955年に貸本マンガでマンガ家としてデビュー。1967年以降、『ガロ』で発表した「紅い花」、「ねじ式」などの文学的な作品がカルト的な評価を受ける。2017年に第46回日本漫画家協会賞大賞、2020年に第47回アングレーム国際漫画祭特別栄誉賞をそれぞれ受賞している。

¹⁰ 日本のマンガ家。1970年からイラストレーターとして活動を開始し、1971年からマンガ作品の発表を開始。主にマニア誌やサブカルチャー系の雑誌で猟奇、幻想的な作品を執筆。1994年に拳銃持たず逮捕され、翌95年実刑判決を受ける。出所後に自身の獄中体験を描いた『刑務所の中』（青林工藝社、2000）を刊行。

¹¹、松本大洋¹²等で、芸術的アプローチをするマンガ家です。日本のマンガ家たちの多くはご自分を職人と認識しているのではないかと思います。今挙げたマンガ家たちはご自分のことを芸術家、アーティストだと認識しているように私は感じています。

時間軸で話しますと、グレナが 90 年代初めにマンガを出し、95 年から 2000 年にかけてアニメになったマンガが子どもたちだけでなく一般大衆にも受けるようになりました。そして 2000 年にヌーベル・マンガ、つまり la manga という運動、ムーブメントが起りましたが、5 年か 6 年というかなり短い期間で収束し、2005 年にはもうこのヌーベル・マンガ運動は完全に終わっていました。

——なぜすぐ終わったんでしょう？

終わった理由は、10 代が読みたいマンガではなかったからです。人々は le manga の方を読みたかったんだと思います。男の子はアクションがあるような少年マンガ、女の子は恋愛ものなどの自分たちが共感できるマンガを読みたかった。それに 10 代の若者は自分たちが読んでいるものに対して、「そんな馬鹿なもの読むな」とか「読む価値がない」とか言われることを好みませんでした。「これを読め」という感じで権威主義的に強要されるのが嫌だったんだと思います。その他の理由としては、la manga はどちらかというとフランスやベルギーのマンガが中心でした。珍しい例として谷口の成功例があり、確かに谷口はよく売れました。でもつげ義春は、例えばアングレームに持っていってもまったく売れなかったんです。やはりそうすると出版社としては「売れないなら出すのをやめておこう」となります。そうして段々と廃れていったのです。

——つげは最近フランスで出版されたと思ったんですが。

2000 年代初頭、市場には出ていました。2004 年の『無能の人』という作品です。つげの『無能の人』は 2005 年のアングレームで賞の候補として挙がっています。賞は取れませんでした。候補に選ばれるぐらいには、高く評価されていたということがわかります。

メビウスともかなり前にこの点について話したんですが、谷口の作品の問題というのは、フランスにおける日本マンガ、そして日本におけるフランスやベルギーのマンガと同じ問題なんですね。例えばエンキ・ビラル¹³は日本で受けていますが、フランスとベルギーのマンガを代表するものではない。谷口も、クオリティの問題とは別に、日本マンガ全体を代表しているかということそうではありません。それと同じようにお互いの国を代表していない作家が、それぞれ相手の国でその国を代表しているかのように受

¹¹ 日本のマンガ家。1992 年、講談社の雑誌『アフタヌーン』でデビュー。

¹² 日本のマンガ家。1987 年、複数の新人マンガ賞を受賞し、マンガ家としてデビュー。卓越したアート、デザインセンスで 90 年代前半から高い評価を受ける。映像化作品も多数ある。

¹³ Didier Pasamonik インタビュー、註 17 参照

け入れられてしまっているという問題はあると思います。

——その違いはなぜ生まれるんでしょうか？

フランスにおいて、知識階級、インテリ階級の出版人たちは日本のマンガがどういうものなのかを知らなかった。彼らが知っているのは内容が薄くて暴力的という印象の作品だけだったんです。どちらかというと悪いイメージを持っていた。でも谷口のような素晴らしい作品もあると指摘され、谷口は知識階級にも受け入れられた。でも、知識階級に受け入れられたマンガを今までの私たちが持つイメージ通りのマンガと同じものとして売り出すべきではない、という考えがあり、ヌーベル・マンガ (la nouvelle manga) として、知識層、インテリ層という今までのアニメやマンガの消費者と違う消費者に向けて売り出したのです。

2003 年に、エリーゼ宮近くのブランド店が並んでいるような通りのオーダーマット・ヴェドヴィ・ギャラリー (Odermatt-Vedovi Gallery) というアートギャラリーで荒木飛呂彦の展示が行われました。当時の私のような 20 代から 30 代の学生や若者がすごく喜び、サインをもらいに行ったりしたんです。その時、周辺に住んでいるブルジョワのお金持ちの人々が展示会のそばを通り、マンガ家のこともジョジョのことも全く知らないのに、ちょっと拾い見て「悪くないじゃないか」という感じでどんどん絵を買っていきました。ということは、日本文化だと知らなくても、マンガだと知らなくても、いいと思ったら買う。実際にそういう消費者がいるんです。これがもしマンガの作家だと知っていたら買わなかったかもしれません。

——日本のマンガ家だと知っていたら、受け入れられなかったかもしれないということですね。

1995 年から 2010 年ぐらい 15 年ぐらいかけてそういう状態が続きました。フランスの一般の人々にマンガは「内容が薄くて暴力的なもの」だけではないということを知ってもらうのに、かなりの時間がかかったのです。フランスにおける問題は、以前も現在もマンガ＝少年マンガ、マンガ＝アクションとみなされているところです。長い間『ドラゴンボール』が特に子どもの間で本当に大人気だったことも影響しているのでしょう。

今、本屋に行くと 700 シリーズぐらいのマンガが売られていますが、その売上の 50% は上位 20 の作品で占められています。そのタイトルを挙げると現在は『ナルト』『ドラゴンボール』『進撃の巨人』『鬼滅の刃』『ワンピース』『僕のヒーローアカデミア』『呪術廻戦』等々になります。フランス人がマンガと言えば、「とんがった髪型をした少年の主人公が火の玉を投げる」というイメージなのです。私はマンガの専門家としてフランスの人たちにマンガには多様性がある、色々な種類があると一生懸命広めよう、伝えようとしています。例えば、料理、歴史、探偵マンガもあるということを伝えたいのですが、まだあまり成功していません。

日本はどうか分かりませんが、フランスでは例えば映画を例にとると、商業的に成功して多くの人が見る映画と、映画のセザール賞（César du cinéma）¹⁴を取る映画は全く違うんです。つまり一般の人が喜ぶ映画と批評家等のインテリ層の人たちが選ぶ作品は違う。これはアングレーム国際漫画祭（Festival international de la bande dessinée d'Angoulême）¹⁵でも同じです。例えば新しいバンド・デシネ作品がアングレームで高く評価されたとしても、一般読者にとってバンド・デシネと言うと、『ラッキールーク（Lucky Luke）』¹⁶、『アステリクス』¹⁷、『タンタンの冒険』という古くて、かなり狭い範囲の作品のことを指します。

それに関連して言うと、フランスの消費者というのは、現在自国で作られているバンド・デシネのことをまったく理解していないんです。自国のものすら理解していないのにどうして、日本のマンガやアメリカのコミックスなどの海外の作品を理解できるのでしょうか。

——アングレームで評価される作品は、いわゆる日本の少年マンガより商業的には売れていないとして、それでもビジネスとして成り立っているのでしょうか。あるいはそれが何かしらのステータスとして価値を生み出したりしているのでしょうか？

数年前から少し変わってきています。アングレームでグランプリに投票できるのは、以前だとグランプリ賞を受けた人たちだけでした。言い換えるとかなり小さなサークルの人たちだけが投票してきたのです。そのためほとんど代わり映えのしないメンバーばかりだったのですが、数年前からそれが変わってすべてのマンガ家が投票できるようになりました。これはかなり大きな変化です。

その良い例は大友克洋、高橋留美子が賞を取ったことです。アメリカ、フランス、日本の作者が自分たちのアイドルに投票したということを示しています。今まで小さいサークルが自分たちに投票し合っていたのが、狭い世界から出たのです。そして今までの遅れを取り戻すかのように色々な変化が起きています。『ドラゴンボール』の40周年記念に鳥山明が受賞したことも、今までのアングレームでは考えられないことです。何とか賞を渡したいということでひねり出された賞だったとしても、そういう賞を作ったということ自体にも大きな変化が表れています。

アングレームで賞を取った場合に作品が売れるか売れないか、というビジネス的な話をすると、基本的にバンド・デシネは賞を取っても売れません。でもグランプリだけは違って、グランプリを取ると売上が100倍になります。100冊しか出てなかったのがその100倍になるのです。それぐらい評価が上がり、売上が上がるんですが、そんなことが何故起こるかという、元々の発行部数がとても少ないからです。

¹⁴ 1976年につくられたフランスの映画賞。同賞のために設立された映画芸術技術アカデミー（Académie des arts et techniques du cinéma）によって運営されている。

¹⁵ Didier Pasamonik インタビュー、註19参照

¹⁶ ベルギーのマンガ家、モリス（Morris）作の西部劇。作品ごとに異なる作家が脚本を書いている。

¹⁷ Didier Pasamonik インタビュー、註3参照

例えば、『モンストレス (Monstress)』¹⁸という作品は、先ほど話に出た『ラッキールーク』『アステリクス』『タンタンの冒険』に慣れている人たちにとって、物語構成もデッサンもかなり複雑です。私たち、フランス&ベルギーの消費者は『モンストレス』を全く知らなかったですし、複雑で理解するのが難しい作品のように感じていました。もしこの作品がアングレームでグランプリを取らなかったらフランスではまったく知られていなかったと思います。グランプリを取ったことによって、本屋に置いてみようかということになり、興味を持った消費者が手に取ってみて実際の購入に繋がっています。そうでなければ全く売れていない作品でした。

アングレームのセレクションは、私たちのような普通の消費者が全く知らない作品ばかりです。例えば『スピルー (Spirou)』¹⁹も入っていない。アングレームのアート・ディレクターだったステファン・ボージャン (Stéphane Beaujean)²⁰と話した時に、「知らない作品ばかり選んでいるのはなぜですか」と聞いたことがあって、その時ボージャンは「私たちの目標は、賞を与えることで無名の作品に光をあてて有名にし、評価を与えて売れるようにすることだから」と答えてくれました。

——そもそもアングレームの使命がそこなんですね。

そうですね。売れない作品を売れるようにするということがあります、やはり一般の消費者にとってアクセスが難しい作品を知らしめて有名にするのが最初の目的のようです。

完璧に個人的な意見ですが、そのために問題が起きているとも思っています。2020年グランプリはクリス・ウェア (Chris Ware)²¹が受賞しました。ただ、フランスでウェアの単行本を1冊買おうとすると、必ず50ユーロ以上します。そうすると値段が高いため、一般の消費者には手が届かない。でもアングレームで日本のマンガ家がシンポジウムを行うと、普段は来ないような若者で会場がいっぱいになります。本が手に取り易い値段であることも大きな違いだと思います。

例えば2023年アングレームで『進撃の巨人』展覧会が予定されています。アングレームで初めて展覧会チケットがフェスティバルとは別に販売されることになりました。今まではフェスティバルのチケットに展覧会も含まれていたんですが、別々の販売方法をとるということは、アングレームにもわかっているんですよ。フェスティバルの料金の、例えば30ユーロなら30ユーロの代金を払えない若者も展覧会の10ユーロぐらいなら払えるということ。そしてフェスティバルは見なくてもいいけれど『進撃の

¹⁸ マージョリー・リュウ (Marjorie Liu) 脚本、タケダサナ (Sana Takeda) 作画によるアメリカのファンタジーコミックス。2015年からImage Comicsより刊行されている。

¹⁹

²⁰ フランスのコミックス評論家、編集者。2016年から2019年までの4年間アングレーム国際漫画祭のアート・ディレクターをつとめた。

²¹ Paul Gravett インタビュー、註48参照

巨人』だけは見たいという若者がとても多いということを。そしてその若者たちは『進撃の巨人』の関連商品を買って帰ることもわかっている。そのためチケットを別々にして、フェスティバル料金を払えないような若者も展覧会だけに来場できるようにしました。それによってさらに展覧会への来場者を増やそうという試みがアングレームで行われています。

——昔のアングレームは先ほどの話でいうと la manga が中心だった。それが今、いわゆる le manga の部分も取り込み始めて、そのふたつが融合しているということですか？

かつてアングレームでは日本の作品がまったくとりあげられていませんでした。そこから『ガロ』やつげ義春の展示が行われるようになりました。それ自体はとてもいいことなんですが、先ほどお話しした通り、それらは日本のマンガを代表している作品ではない。でも今は一般層に人気のマンガも紹介されてきています。当時では想像もできなかったようなことです。

2001 年か 2002 年に、アングレームが桂正和を招待して、サイン会にかなり長い若者の列ができました。アングレームではこれまでそんなことは起こったことがなかった。その時にアングレームはようやく自分たちと世間の乖離を認識したんだと思います。

——アングレームで le manga を取り入れるようになってきたということは、le manga の文化的社会的ステータスが上がって来たということですか？

その通りです。それはアングレームだけではありません。フランスで販売されているバンド・デシネのうちの 3 冊に 1 冊はマンガです。経済的にかなり重要な位置を占めてきているのもう無視することはできないですね。3 冊のうち 1 冊がマンガと言いましたが、この数字はかなり曖昧です。マンガの売上が 33%とは言え、仮にバンド・デシネは 15 ユーロぐらい、マンガは 8~10 ユーロとすると、マンガのほうが安く買えます。なのでシェアで言うとマンガは 33% よりもっと多いはずです。実際の売上数で考えると、恐らく 2 冊のうち 1 冊がマンガではないかと思います。

さらに、フランスの社会にマンガが浸透してきたということもあると思います。例えば、セリオ (Celio)²² という男性向けのカジュアルな洋服を扱うアパレル会社があるんですが、そこでも『スパイファミリー』『進撃の巨人』『ドラゴンボール』の T シャツが売られるようになりました。NiziU²³ のライセンスものが一番売れているようですが、それだけではなく他のキャラクター商品もどんどん出てきています。昔はユニクロぐらいでしかこういうものを買えなかったのが、Celio のような大きなチェーン店でこのような商品を扱うようになったのです。

²² 1978 年創業のフランスのアパレルメーカー。

²³ 日本のソニーミュージックと韓国の JYP エンターテインメントによる日韓合同のグローバルオーディションプロジェクトで選ばれた日本人を中心にしたガールズポップグループ。

フランスのサッカーの代表チームにグリーズマン (Antoine Griezmann)²⁴という選手がいて、彼は自分が『遊戯王』カードの大ファンであることを積極的に公言しています。他にはサッカー選手エムバペ (Kylian Mbappé Lottin)²⁵が『キャプテン翼』の話をしたりすることもある。これもマンガがフランス社会にどんどん浸透してきている証だと思います。パリなどの大都市の郊外に住んでいた若者がサッカー選手やラッパーとして社会的に成功をおさめて、マンガについて人前でよく話をするようになるということも、マンガを社会に浸透させるという効果があると思います。

——話が全く変わるんですが、先ほどアングレームがマンガとかバンド・デシネを価値づけるのに大きな役割を果たしたとお話されていたと思います。それ以外にマンガを権威あるものとして価値づけるプレイヤーにはどういう人や組織があるんでしょうか？

アングレームだけかと思います。アングレームは作品を有名にすることができると思いますが、それ以外のプレイヤーはほぼいません。日本と違ってバンド・デシネが社会に浸透していないので、社会における存在感が薄いのです。

アングレームと一般の消費者との違いと言いますと、一般の方はバンド・デシネと言えば、例えば『スピルー』、『ラッキールーク』、『タンタンの冒険』等を思い出します。先ほど話に出たグランプリを取った『モンストレス』を本屋で売する場合、本屋はこの作品をバンド・デシネと言って売ることはありません。インテリの人たちに向かって売するために「素晴らしいグラフィックノベルです」と言って売る。グラフィックノベルとすると、例えば一般の40代50代の人「これは子ども向けじゃない、私のような年齢でも読んでいいんだ」という認識を持ち、購入してくれるのです。

——バンド・デシネというと「子どものもの」という認識なんですね？

そうですね。バンド・デシネは子どものものという認識が一般的にはあります。

——ちなみにバンド・デシネ、コミックス、マンガも含めてなんですけども、フランスにそれを評価する批評家というのはジャーナリストも含めてどのくらいの人数がいるんでしょうか。

かなり難しい質問です。大きなメディアの場合、文化について語るジャーナリストが必ずいます。この文化担当のジャーナリストというのは映画、バンド・デシネ、小説、絵画の展覧会等々、すべてについて網羅的にカバーする文化ジャーナリストという立場をとっています。

²⁴ フランスのサッカー選手。2014年からフランスA代表フォワード。

²⁵ フランスのサッカー選手。2017年からフランスA代表フォワード。

それが一般的なんですが、少しずつセクター化されてきています。専門雑誌もあって、専門雑誌にはそういう批評ジャーナリストが複数存在しています。何人いるのかは正確には知りませんが、かなり多めに見積もっても 100 人ぐらいかと思います。

—— 100 人もいるんですね。

若者がマンガの消費者の多くを占めているので、その若者に向けて YouTube、Twitch のようなメディアで批評を行っている人もいます。彼らに実力はあまりないんですが、でもその 100 人から除くわけにはいきません。

この YouTube 等で若者向けに批評をやっている人たちは大体売上トップ 20 の作品についてだけ話しているので、それも問題です。そうすると、それを見た若者たちがトップ 20 の作品しか読まない、さらにトップ 20 への注目が集中するという問題が起きてしまうのです。

—— マンガの社会的・文化的地位が上がったということは、フランスにおけるサブカルチャー全体の、大衆文化全体の社会的・文化的地位が上がったということでしょうか。

個人的な話をする、「クラブ・ドロテ」が始まった時私は 10 歳ぐらいで、中学に入りました。中学に入ると小学生とは違って、アニメを見るよりもアメリカの TV シリーズ『フレンズ (Friends)』²⁶等のシットコムシリーズを見るほうが大人っぽいという認識が同級生の間で共有されていました。私たちは「あいつまだアニメ見てるよ。まだまだ赤ちゃんだな」という感じで扱われていました。そういう時を経て高校に行ったんです。

大きな町の高校に通って色々な友達ができ、マンガが好きな子、アメリカのコミックスが好きな子、ロールプレイングゲームが好きな子、というように様々な好みを持つ人の存在を認識しました。その当時はちょうどアニメやマンガのコンベンションが開かれ始めた頃で、ジャパン・エキスポも開催され始めました。

そしてジャパン・エキスポに参加し、マンガやアニメ等のサブカルチャーが好きな人がこんなにいるんだと認識を新たにしました。それまではどちらかというと子ども扱いされたり、自分の趣味を隠したりする感じだったんですが、仲間が大勢いることを知ったんです。それからインターネットで同じ趣味の人たちがフォーラムにどんどん集まるようになり、こういう文化を秘密にしなくてもいい、自分たちの好みを大々的に外に出していいんだという状況になったんです。

私たちの世代がマンガを読んだり買ったりしていたので、色々な出版社がどんどん発行部数を伸ばし

²⁶ 1994 年から 2004 年までアメリカ NBC で放映されたテレビドラマ。

ていきました。私たちの世代はその月に出たマンガのすべてを、インフレもありますが、だいたい 100 ユーロ以内ですべて購入できました。でも今は絶対無理です。現在はタイトルが増えて、フナック (Fnac)²⁷他、色々な所でマンガへのアクセスがとて容易になりました。それから衛星放送が始まり、普通の地上波のテレビ局だけでなく衛星放送の TV 局が安い値段で例えば『ワンピース』『ナルト』等を購入して放送するようになりました。

インターネットと共に生まれた若い世代が、例えば衛星放送で『ナルト』を見たとか、『ワンピース』のどのキャラクターが好きだとか、そういうことをインターネットのフォーラムで語り合うようになりました。

今は 3 日間、4 日間のジャパン・エキスポに 25 万人が参加します。フランスでは今や農業祭と自動車の展示会の次に入場者が多いイベントです。それぐらい人気が出ています。とにかくインターネットと共に生まれた若い世代が来る前に、私たちの世代が地ならしをしていた、土壌を作っていたということが言えると思います。初めて私が参加したジャパン・エキスポの参加者数はたった 3000 人でした。

——場所はどこでしたか？

パリの市内、オステルリッチ (Austerlitz) というところですよ。とても小さい会場でした。

インターネットも最初は文章しか載せられなかったものが、画像も動画も載せられるようになり、進化していきました。そうすると、お金がない若者にもアクセスできるようになったんです。例えば完全に非合法のスキャンしたマンガであったりストリーミングでアニメがネット上で流されたりしたことも、アクセスしやすくなった要因です。

——アメリカのポピュラーカルチャーのファンと日本のポピュラーカルチャーのファンが両方フランスにいますと思いますが、そのコミュニティに違いはあるのでしょうか。

その質問への答えはハイとイエの両方です。コミックしか読まない人もいれば、マンガしか読まない人もいます。でも両方好きな人たちもいます。

まず創作面から見た違いというと、コミックスはそのシリーズが続いていくにつれて、例えばパラレルワールドができたり、キャラクターが死んだり、コスチュームを違う人が着たりと、いろんなことをやり始めます。例えば、スパイダーマンにブラックスパイダーマンとスパイダーガールが出てくるなど、かなり複雑になっています。しかしコミックスのファンはこの複雑な体系をかなり熟知していて、何がどう

²⁷ 1954 年、フランス、パリに一号店をオープンした、フランスをはじめ国際的にチェーン展開する家電とコンテンツ商品を販売するショップチェーン。

なっているのかわかっている。

マンガの『ナルト』だと、最初は 10 代で始まり、大人になって結婚して子どもができて、と時系列的に繋がっていく。でも最近面白いことに『ドラゴンボール スーパー』が始まりました。『ドラゴンボール スーパー』ではアメリカのコミックスのようなパラレルワールドが出来ています。つまり制作面ではかなり似たところが出てきたと思います。

そしてコミックのコミュニティとマンガのコミュニティも共通項があります。その共通項はコスプレです。さらに、どちらのコミュニティの読者も初めは「あんな内容のないものを読んでいるなんて」と言われてあまり良い印象を持たれていなかった。それが今『ワンピース』は世界中で莫大な数が発行され、マーベルコミックスもスパイダーマン、アイアンマン等々、映画もあって大人気です。日本のマンガもアメリカのコミックスもサブカルチャーだったものが、ファンのコミュニティのほう勝利して、今はもうメインカルチャーになっているというところも共通項です。

この点について、将来的に問題が起こる可能性があるとも感じています。これまではコミックスやマンガのファンというのはどちらかと言うと、あまり良い評判を得ていない負け組という感じでした。それが今ではメインカルチャーとなって勝ち組となっています。でもまだ勝ち組でいることに慣れていません。社会的・文化的にメインのカルチャーのファンとなった彼らが自分たちをメイン文化のファンであると前面に押し出していく、ということが今少しずつ起こっているんですが、その場合どの方向に向かっていくのかを懸念しています。

—— どういうことが起こり得ると心配していらっしゃるのですか？

ネガティブな影響です。メインカルチャーではなかった昔、ファンは政治的に左寄りでした。しかし、自分たちが支持するカルチャーがどんどんメインカルチャーになっていき、「私がメインカルチャーを担っているんだ」というふうになると、かなり右寄り、保守的になってくるのです。「自分たちはメインカルチャーをわかっている。だから自分たちの思う通りにならなければならない。他のやり方では駄目だ」という感じで、カチカチに固まった保守的な考え方になってきているという懸念があります

私は社会学者ではないので細かいことはわかりませんが、それでも Twitter 等を観察すると、その傾向が強まっていると感じます。

—— それは日本でも同じです。

私は子どもの頃コミックスをあまり読んでいませんでした。友達のコミックスを読んだことありますが、例えば X メンの 20 号、47 号、325 号という感じで飛び飛びで読んでいたので、結局は何が起こったのか理解できませんでした。でもマンガは、1 巻から 50 巻まで全て読むことができたのでどういう流

れなのか理解できて、マンガのほうがアクセスし易かったということがあります。

少年向けのスポーツマンガやコメディーに加え、私は小さい時から少女マンガにも興味を持っていたのでわかるのですが、フェミニンな側面があるというのもマンガの特徴だと思います。

——少年マンガ以外のマンガをフランスでもっと読んでもらうためにはどうことができるのか、例えばどういう支援が有効かについてお考えはありますか？

凄く良い質問だと思います。なぜかという、それは私の闘いでもあるからなんです。少年マンガのトップ 20 だけではなく、他の作品も紹介したいと思っています。もちろん少年マンガのトップ 20 の作品は質が良いから売れているのですが、その他にももっと多様な作品があるということを多くの人に知ってほしい。それをもっと前面に出していく必要があると思います。そのためにはやはり少年マンガのクリシェやイメージ、例えばツンツンした髪型の少年が火の玉を投げるといった単純なイメージを壊す必要があるのです。

『鬼滅の刃』の「無限列車編」がコロナ禍にフランスで上映された時には 60 万人もの観客数を動員しましたが、フランスの批評家は どうして そうなったのか理解できませんでした。日本で記録を打ち立てたような映画がフランスでも大人気だったにもかかわらず、映画批評家が理解できなかったのです。何故なら映画批評家というのは西洋の文化、特にアメリカのハリウッド映画についてはかなりよく知り、細かいところまで熟知しているんですが、日本を含む他の市場に関しては、その市場でどれほどの記録が打ち立てられようとよく知らないのです。

やはりトップ 20 の少年マンガはよく売れますし、マンガを原作に持つアニメ映画を上映する映画館に人も入るので、出版する会社は益々力を入れます。日本政府や他の機関でできることはトップ 20 以外のマンガを前面に出していくことです。出版している会社と密に連絡を取り、他にも色々な作品があると知ってもらうことです。とにかく「マンガといえば少年マンガで、少年マンガといえばアクション」と、フランスではイメージしてしまうんですが、それ以外の色々な選択肢やジャンルがあるということをフランスで出版する側にも知ってもらうことが大切だと思います。実は少女が少年マンガを読むことのハードルは高くないんですが、少年に少女マンガを読んでもらうのはかなり難しいんです。

先ほどの質問に具体的に答える前にもうちょっと付け加えると、ジャーナリストとして私は様々なシンポジウムを行っています。例えば図書館や学校関係の機関でのシンポジウムの最後にいつも同じ質問を受けます。図書司書やその関係者から「図書館にどんなマンガを入れたらいいですか」といつも聞かれるんです。このような質問に答えるために私は、10 歳から 17 歳、中学生とか高校生向けに作品リストを作っています。

私がかかわっている『OTAKU MANGA』²⁸という新しい雑誌があります。この雑誌は今ちょうど印刷し始めたところで、第 1 号に子どもたちに勧めることができる、図書館に入れられるマンガのリストを掲載しています。リストを使って、学校関係とか図書館等に情報提供を行うためです。

『はねバド!』²⁹、『町田くんの世界』³⁰など、とてもポジティブなテーマの作品を選んでいきます。その他、第二次世界大戦に関するマンガとか、坂口尚³¹のマンガです。この雑誌を手に入れるには登録して定期購読してもらう必要があります。雑誌を販売するキオスク等に置こうとすると、まず 10 代の目を表紙でひく必要があり、そのためにトップ 20 の作品のいずれかを表紙に持ってくる必要が出てきます。ただ、そうするとまたトップ 20 しか前に出せない状況に陥ってしまいます。私たちが今やろうとしているのは、トップ 20 以外の作品を好きに選んで取りあげる雑誌です。それをやるためにはやはりキオスクで買うような雑誌ではなく、定期購読という方法になります。

中学高校の子どもたちというのはトップ 20 のマンガを知っていますし、読んでいます。もし学校の図書館に彼らが知っているからという理由で同じ作品を入れてしまえば、既に読んだことあったり友達に借りたりしている作品を図書館に置くことになり、何の役にも立たないでしょう。

そうではなくて、彼らが知らないマンガ、自発的に読みに行かないようなマンガを図書館に収蔵することが大切だと思います。学校の図書室に行ったらよく知っているマンガがあるから手に入る。その時、今まで読んだことのないようなジャンルのマンガや、読んだことのないようなストーリーにも実際に触れて、ひょっとしたら好きになってくれるかもしれない。それを目指しています。私がお薦めするのはフランスの文化省にコンタクトをとって、マンガの推薦図書リストを提供することです。それにより、中学や高校の子どもたちだけでなく、大人が行くような図書館への推薦図書リストを発行して、彼らがどういうものを入れたらいいか、よりわかりやすくすることができるかと思います。

今お話ししたのは大体 10 歳から 18 歳の子どもたち向けのものですが、一般的な大人に対してどうするかはもっと複雑です。さっきも言いましたが、フランス人はもともとバンド・デシネをあまり読まないのので、グラフィックノベルという形で紹介するしかないのかなと思います。ただそれは本屋の仕事ですね。でもグラフィックノベルとして紹介されるものを読む人たちは、アメリカ製であろうとフランス製であろうと日本製であろうとこだわりはありません。そこに優劣はつけません。

²⁸ 2023 年創刊された日本のアニメ、マンガ等の「オタクカルチャー」の情報誌。発行は Geek Junior。

²⁹ 2013 年から 2019 年まで講談社の雑誌『good!アフタヌーン』に連載された濱田浩輔作のバドミントンマンガ。

³⁰ 2015 年から 2018 年まで集英社の雑誌『別冊マーガレット』に連載された安藤ゆき作の少女マンガ。2015 年、第 19 回文化庁メディア芸術祭新人賞、2016 年、第 20 回手塚治虫文化賞新生賞をそれぞれ受賞。

³¹ 日本のマンガ家。1963 年にアニメーターとして虫プロダクションに入社。1969 年に『COM』でマンガ作品を発表し、マンガ家としてのキャリアを開始。1995 年没。翌 1996 年に遺作となった『あっかんべー休』に対し日本漫画家協会賞優秀賞が贈られた。

例えば今、手塚の作品がクラシックとして本屋でかなり綺麗な装丁で売られています。それもひとつの手段です。しかし、一般の図書館や学校図書館への対策は、10歳から18歳の子どもたちに今からアプローチすることで少年マンガ以外のジャンルに触れてもらうところにありますから、10年後15年後20年後と長期的に見たらその利点は大きいと思います。

先ほどのアングレームのグランプリの話もありますが、日本での賞、例えば『このマンガがすごい』³²で選ばれたり、賞をとったりしたマンガはフランスでも興味を持つ人が多いですね。つまり日本での賞によって付加価値をつけることもできるのです。それから巻数の問題もあります。『ワンピース』は100巻以上あり、親が子どもたちに買い与えるのが高くつく上に、ストーリーを初めから追うのにすごく時間がかかる。それに比べると、5巻か7巻か10巻ぐらいしかないマンガだとストーリーも追い易いし、親も手を出しやすい、子どもも手を出しやすいということで、巻数の少ない作品を推していく方法もあるかと思います。

先ほどお聞きになった日本のマンガとかアメリカのマンガの違いも関係していて、日本のマンガは結末、終わりがあるんです。アメリカのマンガは終わりが無い。その違いがありますね。

——フランスでは、バンド・デシネ文化を振興する政策が何かあるのか、あるとしたら成果が出ているのかをお聞きしたいです。

ないですね。日本の東京ビッグサイトで行われているコミティアで、フレデリック・トゥルモンド (Frédéric Toutlemonde)³³が海外マンガを紹介していたと思うんですが、彼が少しかフランス政府から助成金を受けていたと思います。ただほとんど自分の資金でやっていて、政府の振興政策はありません。

でも例外はあります。例えばフランスのマンガで15日前に出たばかりの『エンゾ (ENZO)』³⁴という作品では、主人公がフェンシングをしているので、フランスのフェンシング協会が資金を一部提供しています。ただし、政府のお金ではないですね。『エンゾ』を出しているのはブラックエレファント

³² Paul Gravett インタビュー、註31参照

³³ 合同会社ユーロマンガ代表。2008年から2022年まで日本向けにフランスのバンド・デシネを翻訳紹介する雑誌『ユーロマンガ』（2013年まで飛鳥新社が雑誌版を発売）の編集、発行をおこなっていた。また、2012年からコミティアでイベント内イベント「海外マンガフェスタ」をプロデュースしている。

³⁴ 実在するフェンシングのオリンピック選手エンゾ・ルフォート (Enzo Lefort) の実話を基にした「MANGA」作品。原作はエンゾ本人、脚本トニー・ロレンソ (Tony Lourenço)、作画マダナ (Madana)。

(Blacklephant)³⁵という出版社です。『MUKAI』³⁶というフランスのマンガでは乳業生産協会がスポンサーとなっています。このマンガの中で乳製品をいっぱい消費して、消費を促進したいからです。

今ご紹介した2作品はかなり珍しいケースです。フランス政府は創作に関しては助成金を出していません。有名なのでご存知かもしれませんが、政府はカルチャーパス、つまりクーポンみたいなものを2年前から18歳以上に300ユーロ分渡しています。オペラに行ったり劇場に行ったり、音楽に使ったりされたのですが、300ユーロのうち80%はマンガに使われたということです。

2週間ぐらい前に右派の政党が国会で、法律としてカルチャーパスの対象からマンガを除こうと提案して否決されました。こういう提案が右派から出るということは、やはりマンガはまだ文化としては完全に浸透しきってないという証明だと思います。

——ピノンさんが書かれる次の本はどのような内容なんですか？

日本のマンガの歴史についてです。グルメマンガや女性のマンガ家等についても取り上げる予定です。

——マンガの多様性を取り上げるんですね？

その通りです。

女性のマンガ家といえば、ナバン (NaBan Editions)³⁷という出版社があります。女性マンガ家・竹宮恵子が70年代に描かれた『地球へ』というマンガを出し3000部売りました。日本ではかなり少ない部数と思われるかもしれませんが、フランスでは70年代に女性によって描かれたものが3000冊も出たのはかなりの成功と言えると思います。萩尾望都の『ポーの一族』もフランスで出版されるんです。これがもし2000冊出たら、その出版社は嬉しいと思います。

例えばフランスではトンカム (TONKAM³⁸) が「ジョジョ」シリーズをだいぶ前に出しました。しかし全く売れなくて、巻によっては200か300冊しか出ないものがあり、かなりの赤字で苦勞していました。でもアニメが始まりNetflix³⁹でも配信されるようになって急に売れるようになったのです。今、若いファンたちが自分たちが生まれていなかった80年代のマンガのアニメ化作品を見ることで、昔の作品が売れ

³⁵ 2021年に設立されたフランスの出版社。

³⁶ フランスのマンガ家、クリコ (KRIKO) 作のファンタジー「MANGA」。2022年より Omake Books から刊行。

³⁷ 2019年に設立されたフランスの「MANGA」出版社。

³⁸ Didier Pasamonik インタビュー、註5参照

³⁹ 1997年に設立されたインターネット動画配信サービス業者。

ることもあります。

—— さきほど荒木飛呂彦の展示がフランスで開催されたという話が出ましたが、どうやって展示が行われることになったのか、経緯をご存知ですか？

ギャラリーがお金を出したと聞いています。コンテンポラリー絵画としての展示を 2003 年に行いました。

—— どうしてギャラリーは荒木を選んだのでしょうか。

わかりません。2003 年は GUCCI と荒木が仕事をする前です。見る目があったということかもしれません。

ポール・グラヴェット氏 インタビュー

インタビュー実施日時 2023年2月2日 18:00~20:00@ZOOM (東京)

ポール・グラヴェット Paul Gravett

イギリスのコミックス評論家。80年代からコミックス出版に関わり、83年コミックス誌"Escape" (Escape Publishing) 創刊に関わったのをきっかけとして、イギリスの雑誌、新聞等にイギリスに限らず、世界中のコミックスを紹介するコラムの執筆を始める。著書として"Manga: Sixty Years of Japanese Comics" (Harper Design、2004)、“GRAPHIC NOVELS” (Aurum Press、2005)、“Great British Comics” (Peter Stanbury との共著、Aurum Press、2006) など。

— 私たちは日本国外でマンガやアニメーションがどのように受け入れられ、どのように評価されているのかについて調査しています。まず、イギリスにおけるマンガの社会的ステータスや文化的ステータスについて教えていただけないでしょうか？

歴史的に見ると、マンガに対してかなり社会的な抵抗がありました。マンガが初めてイギリスに上陸したのは、80年代だったと思いますが、もちろんその普及にはアニメ『AKIRA』などの影響も大きかったと思います。

ご存知のように、アニメは今でもマンガの普及に大きな役割を果たしています。アニメがきっかけでマンガを知ったという人も少なくありません。ちなみに、イギリスではアニメがパッケージで発売された時、「MANGA」として宣伝されました。皆さんもご存知かと思いますが、マンガ・エンターテインメント (Manga Entertainment)¹という会社があって、私が覚えている限り、彼らは MANGA という英語の言葉を ANIME という意味で著作権申請し、会社としてその言葉の権利を所有しようとしていました。当時、私を含め多くの人がこれに不満を持ち反対しました。COMICS、MANGA、ANIME などの言葉を所有することなど、誰にも許されません。時間が経つにつれようやく MANGA は ANIME ではない、ということが理解され始めるようになりました。当時何年もの長い間、アニメのビデオを陳列している大きな店では、MANGA と表記されていたので、変だと思っていたものです。

まずアニメの大きな波が先に来て、確かに『AKIRA』や他のタイトルがイギリスで出ました。ご存知のように、イギリスはアメリカのようなものなので (笑)、マンガに関してもアメリカから英語の出版物がたくさん輸入されています。イギリスにもマンガを専門に出版しているところは少しありますが、過去にはあまり多くありませんでしたし、現在でもそうです。ANIME のことを MANGA と呼ぶ混乱が起こる

¹ 1987年から2021年までイギリスとアメリカに存在した日本のアニメーションを主に扱う版權管理会社。現在は同社のイギリス支社のライセンスと業務は Crunchyroll UK and Ireland に、アメリカ支社のライセンスと業務は Lionsgate Home Entertainment に引き継がれている。

のは、どこの国でもあったことです。そしてその混乱は今でも完全になくなったわけではありません。これは、文化の普及が引き起こす時に特有の混乱です。

是非、あなた方に会って欲しいと思うとても重要な女性がいます。彼女は長年にわたって、マンガとアニメ——おそらくアニメのほうを少しだけ多く——支持してきました。その女性の名前はヘレン・マッカーシー（Helen McCarthy）²です。

——今回、グラヴェットさんとお会いする前にマッカーシーさんにインタビューしてきました。

彼女には頭が下がります。驚くべき女性です。彼女はイギリスにおけるマンガとアニメの紹介と普及に尽力しました。私がマンガやアニメに出会った頃、理解を深めるのに彼女が大いに助けてくれたものです。

マンガの普及の初期段階と現在との対比を考えた時、その大きな変化を示す象徴は 2019 年の大英博物館における MANGA 展かもしれません。これは 30 年前の 1989 年には想像もできなかったことです。

大英博物館が普通なら絶対やらないような展示を行ったことが今でも信じられません。実現した背景はとても興味深いです。ヘレンも知っていると思いますが、まず、大英博物館はずっとマンガを収集してきました。その設立以来、大きな歴史的意義があるものとして、浮世絵、国芳など、19 世紀以降の古美術を既にたくさん所蔵しています。

特にティモシー・クラーク（Timothy Clark）³やニコル・ルーマニエール（Nicole Rousmaniere）⁴は、マンガを強く支持し、本を展示し、時には日本のギャラリーで原画も少しずつ入手してきました。大英博物館に入ってすぐ右側に朝日新聞ギャラリーという小さなギャラリーがあって、『2001 夜物語』のマンガ家さんとコラボレーションもしています。

——星野之宣さんですね？

素晴らしいマンガ家です。私は実際に彼に会うことができたんですが、彼は「宗像教授」⁵の物語の設

² イギリスのアニメ、マンガ評論家。宮崎駿の評伝、Hayao Miyazaki: Master of Japanese Animation（Stone Bridge Press、1999）をはじめ、日本のアニメ、マンガに関する著作を多数持つ。

³ ティモシー・ジェームス・クラーク（T. J. クラーク）。イギリスの美術史学者。英国における「ニューアートヒストリー」の代表的な論客の一人であり、日本美術に関しての論文も書いている。

⁴ ニコル・クーリジ・ルーマニエール。イギリスの日本美術史学者。セインズベリー日本藝術研究所所長、東京大学客員教授。

⁵ 星野之宣による民族学者「宗像伝奇」を主人公とした伝奇 SF の連作。90 年代以降断続的に発表され

定をロンドンにするために取材でこの地に来たのです。

その後、大英博物館から彼のマンガが出版されました⁶。どれも素晴らしい作品です。彼はギャラリーで個展を開き、その後は彼を含む「三世代」展が開催されました。その展示には、星野之宣以外に、ちばてつやと、イエスとブッダの地上での物語を描いている中村光が選ばれていましたね。

一般市民の反応は驚くほどではありませんでしたが、それでも非常に心強いものでした。これは、まず小さな展覧会を開いて大きな展覧会の開催を正当化するという計画だったのです。大英博物館の展覧会の成功は目を見張るものがあり、マンガ展よりも人気があって来場者が多かったのは、ヴァイキングに関する展示だけだったと思います。もしヴァイキングを扱った『ヴィンランド・サガ』を MANGA 展でもっと大きくとりあげていたら、おそらくヴァイキングの展示を打ち負かしていたことでしょう（笑）。正確には覚えていませんが、大英博物館のマンガ展の入場者数は 16 万人ぐらい。ほぼ過去最高でした。まだマンガを批判する人たちがいることを考えると、この結果は大変興味深いです。

大英博物館がこのような展示を行うことに肯定的でない人々もいます。ある批評を読んだ時、この批評を書いた人はコミックスに対して偏見があり、どんな種類のコミックスであれ真剣に受け止めることができないんだと感じたのを覚えています。残念なことに、その批評は、本来とても進歩的な新聞である「ガーディアン」紙に掲載されました。とにかく、私たちはコミックスの文化を受け入れられない評論家、その真価を認めることのできない評論家から逃れることは難しいのです。

もうひとつ、大英博物館の展覧会で私にとって非常に興味深かったのは、ニコル・ルーマニエールが経験した苦勞です。これは特に秘密でもなんでもないのですが、展覧会について公の場で話すとき、彼女は明らかにその苦勞について語りませんでした。

講談社をはじめとする巨大出版社が協力している展覧会における交渉は、とても複雑なものでした。展示のオープニングで、OPMA（Organization for the Promotion of Manga and Anime）（「一般社団法人マンガ・アニメ展示促進機構」）という組織を立ち上げた人に短い時間ですが、会うことができました。その人は、少なくとも部分的にその組織は大英博物館でのこの展覧会を実現するために作られたのだと言っていました。

というのも、私の理解では、日本の巨大出版社は通常、ここまでのコラボレーションをしないんです。個々の本や個々のマンガ家やキャラクターだけについて宣伝するのは、もちろんコラボレーションがなくても問題ないのですが、国際的なプロモーションを行ったり、作品群の幅を見せたいのであれば、それではうまくいかないでしょう。確かに、大英博物館でのマンガ展は、私が今までみた日本マンガを扱った

続けており、主な作品としては『宗像教授伝奇考』、『宗像教授異考録』などがある他、主人公の宗像教授はスターシステムの星野の別作品にも登場する。

⁶ “Professor Munakata’s British Museum Adventure” October 1, 2011

<https://www.sainsbury-institute.org/ja/publications/professor-munakatas-british-museum-adventure/>

どの展覧会に比べても、より多くの作家、より多くの種類の資料を置いていて、マンガがいかに多様でダイナミックなものであるかを一般の人に理解させるのに役立ちました。OPMA がまだ存在しているかどうかは知りませんが、出版社の全面的な協力を得ることは、マンガを国際的に普及させる上で重要な要素だと思います。

ステータスという言葉は、どれだけ売れているかということだけではなく、尊敬されているか、評価されているかということを示唆する重要な言葉だと思います。この点について言えば、マンガはまだ少し前進できるのではないのでしょうか。例えば、マンガ家をアーティストとして、作家としてもっと認識させることができるはずです。そしてそれは必ずできると思います。ロンドンにはサンパウロやロサンゼルスと並んでジャパン・ハウス⁷があることも大きいです。ジャパン・ハウスが浦沢直樹を展示したのは、大英博物館と同じ時期でした。

浦沢は偉大なアーティストなので、大英博物館で他のアーティストに混じって展示するのはよくないという判断があったのかもしれませんが。ジャパン・ハウスで開催した個展はその後、ロサンゼルスとサンパウロに巡回しました。イギリスでの浦沢は大変素晴らしかったです。とても寛大で、ギターを弾き、歌い、人々に愛されていました。浦沢に加えて、萩尾望都や竹宮恵子のようなマンガ家がロンドンにいたなんて、2019 年はすごい年でしたね。

私は浦沢にフォイルズ (Foyles) 書店⁸で 90 分ほどインタビューさせていただきました。マンガ家本人が実際にいることでとてもいい反響がありました。すべての出版社から編集者が来ていたと思います。本当に素晴らしい時間で、イギリスにはマンガを求める欲求と市場があることを証明しました。あのような規模のものがまた見られるとは思いますが、明らかに画期的なことでした。

イギリスにおけるマンガの状況については記事をお送りしたので、既に読んでいらっしゃるかもしれません。(以下の記事)

“Ghouls, demon slayers and socially anxious students: how manga conquered the world”

<https://www.theguardian.com/books/2022/nov/01/ghouls-demon-slayers-and-socially-anxious-students-how-manga-conquered-the-world>

(Alison Flood, The Guardian, November 1, 2022)

見開きのすごい量の記事でした。でも私がもっと感動したのは、ある学校に行った時のことです。12 歳から 18 歳の生徒からなるマンガクラブができたので、マンガの話をして欲しいと招待されました。先生たちはマンガに対してとても前向きで、変なプレッシャーもなく、生徒が放課後に課外クラブを作っ

⁷ 外務省がブラジル、サンパウロ、アメリカ、ロサンゼルス、イギリス、ロンドンの三都市に 2017～18 年にかけて設置した日本文化発信拠点。展示、上演スペースと物販施設、カフェ等を併設した複合施設。

⁸ 1903 年創業のイギリスの書籍販売店。イングランドに 7 店舗を展開している。

て活動するのを許可していました。様々な年齢層や学年の生徒がいて、普段その生徒たちの間の交流はまったくないのに、マンガとアニメという共通の趣味のおかげで、そこにコミュニティができていたのです。

先生たちはいかにマンガが生徒たちを結びつけるかを見て感動し、マンガの題材やテーマによって内気な生徒や大人しい生徒が心を開いて、いかにマンガに共感できるかを話しているのを見て、とても励まされていました。生徒たちはマンガも描いているんです。そこには、私たちが活用できる大きなエネルギーがあるように思います。今の世代は、アニメやマンガに囲まれて育ち、既にアニメもマンガも新しいものではない。先生たちさえも「私たちはマンガやアニメに抵抗を感じない」と言っていることにとても励まされます。でも現状ではまだ抵抗があり、それは、マンガやアニメが登場した時、成人向けのマンガもかなり含まれていたことが関係していると思います。

そのせいで年齢層と市場に混乱がありました。保守的な新聞やメディアで、マンガやアニメに反対する記事が掲載されたのを覚えています。彼らはたいいてい、自分たちが文句を言っている作品が、まったく子ども向けではないという事実を理解していなかったのです。日本とは違って、イギリスの文化は長い間、コミックスが大人も読むものであり、時には極端な内容や成人向けの内容を扱うことができる、という事実に対して抵抗してきたからです。

この件に対して、まだ敏感な反応を示す人がいることも承知しています。とはいえ全体としては、かなり改善されてきました。また、もうひとつの重要な取り組みとして、イギリスの日本大使館主催のマンガ・コンテスト「Manga Jiman⁹」があります。今年で 16 回目で、毎年大使館がテーマを決めています。今年のテーマは「コネクト (connect つながる)」です。ロックダウンとパンデミックの後にはふさわしいテーマだと思います。

エントリー数が少なく応募総数は 50～70 点ほどでした。応募者は最大 8 ページで完結するオリジナルストーリーを作らなければなりません。希望者には、日本語の右から左に読む形での応募もできるようにしていますが、本当は左から右へという、英語の読み方でマンガを作ってほしいと思っています。現在はモノクロでなければなりませんが、カラー作品が増えてきたので、カラーも受け入れようかと話しているところです。今年は、新しいアーティストや初参加のアーティストが多く、世代交代が進んで才能のある人たちが集まってきていますね。

私たち審査員 4 人と大使館の文化担当者が一緒に審査します。受賞者には賞品が贈られ、展示も行われます。多くのアーティストが受賞後、何らかの形でイギリスのコミックスに関係する仕事をするようになり、例えばアンソロジーに取り組んだり、出版社で仕事をしたりしています。

⁹ 2007 年からイギリスの日本大使館がおこなっている「マンガ・コンテスト」。6～8 ページの短編マンガ部門（14 歳以上対象）と 13 歳までの 4 コママンガユース部門、14 歳以上による 4 コマ一般部門の三部門を公募し、優秀作に贈賞。ウェブと展示で公開する。

もうひとつ、この国のマンガにとって興味深い躍進は、2007年に、SelfMadeHero¹⁰という出版社が設立されたことです。発行人の エマ・ヘイリー（Emma Hayley）¹¹ は以前からの知り合いで、シェイクスピアのコミックス版¹²を作るというアイデアを話していたのも知っていました。当初、彼女はマンガを出すつもりはなかったのですが、マンガが既に人気を博していることに気づき、シェイクスピア原作でマンガ化作品を出すことにしたのです。作品は主にイギリス在住のアーティストによって制作され、中には日本人のアーティストもいます。そこが面白いところです。メディアの反応も、最初は「アイデアはいいけど、どうだろう？」というものでした。

でも、シェイクスピアの専門家であり、劇中の原語を使うことができるリチャード・アッピグナネシ（Richard Appignanesi）¹³を巻き込んだことで、マンガの中に劇中の原文がそのまま使われることになりました。もちろん、ストーリーは簡略化されていますが、ある新聞記事の中で、イアン・ランキン（Ian Rankin）¹⁴というイギリスではとても有名な小説家が、「私の息子は学校でシェイクスピアに興味を持ったことがなかったのに、『マンガ・シェイクスピア』は大好きで、『マンガ・シェイクスピア』でシェイクスピアに出会いました」と語りました。彼のようにメディアでマンガを擁護する有名人がいるので、そういった人たちを利用することで、人々の注目を集めることもできますね。

今私が取り組んでいるのは、「Aquila」¹⁵というとても素敵な子ども向けの雑誌です。「AKIRA」じゃなくて「Aquila」です（笑）。「Aquila」はスペイン語で鷲という意味だと思います。これは英文の雑誌で、ニューススタンドでは買えません。表紙には「好奇心旺盛な子どもたちのためのビッグ・アイデア」と書いてあります。

——表紙はマンガのような感じですね。

そうなんです。実は私が何年も前から知っている友人で、イギリスを拠点にしている秋山貴世（Takayo

¹⁰ 2007年に設立されたイギリスのコミックス出版社。主に文学作品や伝記のコミカライズを刊行している。

¹¹ SelfMadeHero社のディレクター。同社の設立とManga Shakespeareの企画によって2008年のUK Young Publishing Entrepreneur of the Yearに選出された。

¹² コミックスではなく「マンガ」を謳った企画「Manga Shakespeare」として実現した。
<https://www.mangashakespeare.com/>

¹³ カナダ出身のライター、編集者。Manga Shakespeareシリーズの編集統括を担当している。1974年にグラフィックノンフィクション（日本における「マンガで読む～」的な人文科学系のキー概念や人物を解説するコミックス）シリーズ「For Brginners」を立ち上げた編集者のひとり。

¹⁴ イギリスのミステリ作家。日本でもリーバス警部シリーズ（『紐と十字架』（早川書房、延原泰子訳、2005）など）を中心に作品が多数翻訳されている。

¹⁵ 1993年に創刊されたイギリスの月刊児童雑誌。

Akiyama (takayon.com))¹⁶が作った雑誌です。読者はだいたい 8 歳から 14 歳くらいで、とても聡明な子どもたちで、「マンガの特集号を作ってくれ」との要望が多かったので、次の号はマンガ特集をすることになりました。

他にはもうひとつ、マンガにとっても重要なフェスティバルの話をしたいと思います。ロンドンでフェスティバルはそれほどたくさん開催されてはいませんが、まずまずの大きさのアニメのコンベンションはあります。

ところで、ロンドンで開催されるハイパー・ジャパン (HYPER JAPAN)¹⁷ について聞いたことはありますか。パリのジャパン・エキスポのような、あらゆる日本文化が集まるイベントです。今年、とても良いスペースに移転したのですが、昨年の夏は狭すぎて、入場するのに長い行列ができていました。

コミックスに関しては、国内の他の場所でも 2 つのフェスティバルがあります。ひとつはソート・バブル (Thought Bubble Comic Art Festival)¹⁸ というフェスティバルで、11 月に開催され、おそらく 12 年か 10 年ぐらい続いていると思います。開催地はイングランド北部のヨークシャーです。300 から 400 の出展者が集まります。その多くは、自費出版の小出版社です。大手の出版社もいくつか出展していますが、通常は SF やスーパーヒーローを扱う類の出版社が多く、ゲストのほとんどがアメリカよりも他の海外から来ることが多いですね。ほとんどがマーベルや DC、イメージ (Image) で働いています。参加人数はかなりいいです。でも私はいつも、このフェスティバルはマンガやアニメに対して少し閉鎖的であると感じています。もっとオープンであるべきです。

今年私は行かなかったんですが、友達がソート・バブルには以前よりたくさんのコスプレイヤーが来ていたと言っていました。もしかしたら、そこにもっとマンガやアニメを取り込む余地があるのではないかと思います。新しいディレクターが就任したところですし、このフェスティバルをさらに発展させることに前向きになってくれればと思います。一方、もう一つのフェスティバルは「レイクス (Lakes)」 (Lakes International Comic Art Festival)¹⁹ と呼ばれ、これは湖に関係する「L-A-K-E-S」、つまり湖水地方で開催されています。

ワーズワース²⁰やビアトリクス・ポター²¹の出身地として非常に有名で、イギリスの美しい地域です。10 周年を迎え昨年は移転し、10 月に開催されました。ウィンダミア湖は英国最大の内陸湖で、とても美しいところです。何年もの間、たくさんのマンガ家を招待してきました。

¹⁶ イギリス、ロンドン在住のイラストレーター、映像作家。

¹⁷ 2010 年からイギリス、ロンドンで開催されている日本文化をテーマにしたライブ、物販イベント。

¹⁸ 2007 年に始まったイギリス、ヨークシャーで年一回おこなわれるコミックス・コンベンション。

¹⁹ イギリス、カンブリアで年一回おこなわれているコミックス・コンベンション。2013 年初開催。

²⁰ イギリスのロマン派詩人。

²¹ ピーター・ラビットの作者として有名なイギリスの絵本作家。

特に、水野純子²²はアメリカではとても有名です。私は彼女を何年も前から知っていますが、日本ではあまり有名ではないかもしれません。彼女は英語がとても上手なので、ここイギリスでもカルト的な人気を誇り、映画のポスターやさまざまなものを手掛けています。それから……エルド……。

——エルド・ヨシミズ (Eldo Yoshimizu / エルド吉水)²³ですか？ 日本ではあまり仕事をしていらっしゃらなくて、主に日本の外でお仕事をされている印象です。

その通りです。彼の作品はタイタン・コミックス (Titan Comics)²⁴から出版されています。『龍子 (Ryuko)』の他にも新しい本が出ていたと思います。彼は、アートギャラリーの世界の中で個人として活躍し、業界外で働いている興味深いアーティストです。

特にレイクスのフェスティバルはそうですが、日本のマンガ家はとても忙しいからイギリスに呼ぶのはとても難しいんです。そしてアングレームのような大きなフェスティバルはここにはありません。

レイクス・フェスティバルのディレクター、ジュリー・テイト (Julie Tait) は、最初から多くの人に支えられてフェスティバルを作り上げた結果、アーツカウンシル (Arts Council of Great Britain)²⁵から多額の資金を得ることができました。現在、イングランドのアーツカウンシルは、あらゆる種類の文化やフェスティバルに、何十万ポンド、場合によってはそれ以上の資金を提供しています。

アーツカウンシルには重要な文学フェスティバルやアート・フェスティバルへの助成プログラムがあり、多額なお金を出しています。お金を出す理由はアーツカウンシルとヴィジョンを共有しているかどうかです。アーツカウンシルのヴィジョンは、いかに大衆とオープンで多様性のある関わり方ができるかというものです。ジュリーのレイクス・フェスティバルはヴィジョンを共有できていたために資金を得ることができたのです。

²² 日本のマンガ家、イラストレーター。1998年に同人誌のかたちで発表した作品を見たサブカルチャー誌『H』（ロッキング・オン）の編集者に見出されるかたちで商業媒体での作品発表を開始。2000年代にアメリカで作品が紹介され、カルト的な人気を博す。

²³ 日本のアーティスト、マンガ家。東京藝術大学大学院彫刻専攻を修了後、現代美術作家として主にパブリックアートを制作。2010年に47歳で「劇画家」を名乗りマンガ作品『龍子』の制作を開始。2016年、フランス語版の発売後、一躍同作はヨーロッパで注目を浴びる。『龍子』日本語版の商業出版が2023年に予定されている。

²⁴ 1981年創業のイギリスの出版社、Titan Publishing Groupのコミックス出版レーベル。同レーベルは主にアメリカ、イギリスのコミックスを出版している。

²⁵ イギリスにおける芸術振興のための政府外公共機関。イギリス文化の国際的な情報発信や国内の芸術活動に対する助成事業をおこなっている。

この資金援助を受けたコミックス・フェスティバルは、イギリスでは彼女のところだけです。アニメのコンベンションやハイパー・ジャパンのような商業的なフェスティバルは他にもありますが、展示を行うことで学校、図書館、コミュニティへのリーチを可能にするという点で資金援助を受けているフェスティバルは他にはありません。私たちは、コミックスがファンやコレクターだけのニッチな存在になることを望んでいません。ある意味、誰もが自分の好きなものを見つけるべきです。

彼女は今、ベルギーにあるベルギー・コミック・ストリップ・センター (Belgian Comic Strip Center)²⁶の新しいディレクター、イザベラ (Isabelle Debekker) と一緒に展示に取り組んでいます。国内を巡回する展示、特に図書館を中心に、学校や他のコミュニティも参加するマンガ展を開きたいようです。そしてアーツカウンシルに助成金を申し込んだそうです。

私が展示タイトルを考えたのですが、この展示企画によってイギリスにおけるマンガの地位向上などに貢献したいと考えています。主に 15 歳から 25 歳を対象にして、コアとなる展示以外にも、いろいろなイベントを行う予定です。アングレームもこのプロジェクトに参加するらしいので、どうなるか楽しみです。

—— イギリスにおけるマンガはまだ発展の余地があるということは、今はまだマンガはどちらかと言うとファンやコレクターのものに留まっているということなののでしょうか？

トップ 10 のチャートにマンガがどれだけ入っているかを見ると、もうそれほど熱心なファンだけのものではないと思います。マンガが消費する娯楽として広く理解され、認識されるようになったのです。例えば、ロンドンで最も有名な書店フォイルズ (Foyles) でもマンガのスペースを大幅に増やしています。

もう一つの大きな書店はウォーターストーンズ (Waterstones)²⁷というチェーン店で、ロンドンのピカデリーにヨーロッパで一番大きな書店を持っています。その店のグラフィックノベルとマンガの担当者と話したのですが、この分野はどんどん広がっているから、もっと力を入れたいと言っていました。コーナー自体もとても印象的でした。それから、コミックスなどの専門店のフォービドン・プラネット (Forbidden Planet)²⁸のマンガのコーナーは、ここ 1 年ほどで 3 倍くらいになったようです。例えば、2 冊分のお金で 3 冊買えるというような方法で、カスタマーにシリーズへの購入意欲を高めることもしています。これらはほんの一部ですが、全体的に見ると、非常にポジティブな成長だと思います。内輪的なコレクターやマニアだけのものという感じではありません。

²⁶ 1989 年に開設されたベルギー、ブリュッセルにあるコミックスミュージアム。

²⁷ 1982 年に創業したイギリスの書籍販売チェーン。イギリス、ベルギー、オランダに 300 店舗以上の書店をチェーン展開している。

²⁸ イギリスの SF、ファンタジー、コミックスに関連した商品を扱う専門ショップ。1978 年にロンドンで創業し、以降徐々に店舗数を増やし、イギリス全土に展開をしている。

——それでも、マンガは他のグラフィックノベルのように高く評価されているようではないので、そこがちょっと混乱しています。

実は、グラフィックノベルのレビューは、新聞にあまり多く掲載されません。本当に注目されるのは、年に 4、5 冊ぐらいでしょう。ガーディアン紙には毎月、その月のグラフィックノベルを紹介するコラムがあります。でも、マンガがとりあげられたことはなかったと思います。

——辰巳ヨシヒロ²⁹さんが取り上げられていたと思いましたが。

そうでした。『A Drifting Life（劇画漂流）』ですね。

——あの本が唯一の例ではないでしょうか？

グラフィックノベルは、長くて完結した物語であり一冊にまとまったものが望ましいとされています。自伝も大変流行していますし、より文学的でなければなりません。もちろん、辰巳はそれに当てはまります。また、彼の作品はドローン&クォーターリー（Drawn & Quarterly）社³⁰から出版されていることも大事です。この出版社は洗練されていて、例えば「少年ジャンプ」の作品は出していません。『ワンピース』がああ会社から選ばれることはないでしょう。

メディアには、物語について知的な議論をする余地がまだあります。素晴らしいマンガも出ていますが、おそらく問題の 1 つは、シリーズが長編で長過ぎることです。グラフィックノベルが 10 巻ならまだしも、100 巻には対応できない。それはグラフィックノベルと見なすには長過ぎるのです。

——例えば小池一夫³¹はアメリカではマンガの巨匠とみなされていますが、このような一部の例外を除き、日本のマンガは商業的に成功しても批評的に成功しているものはまだ少ない。そこが問題だと思っています。

大英博物館の展覧会は、それを変えるきっかけになりました。紹介されたすべてのマンガ家について、ポジティブなマスコミ報道がありました。しかし、様々なマンガ家へのインタビューは、やや専門的で、それほどメディアから注目されるには至らなかったと思います。かなり野心的な取り組みとはなりますが、マンガ家を作家として認めさせることが、マンガを発展させるためにすべき努力だと思います。

²⁹ 日本のマンガ家。「劇画」という呼称の提唱者のひとり。2008 年に刊行された自伝的な作品『劇画漂流』は日本以上にアメリカやヨーロッパで高く評価されている。2015 年死去。

³⁰ カナダのグラフィックノベル系のコミックス出版社。

³¹ 日本のマンガ原作者。欧米で『子連れ狼』（小島剛夕作画）がカルト的な人気を誇る。

ところでちょうど友人からこの本を送ってもらったところなんですが、この本を見たことがありますか？

——「このマンガがすごい！」³²ですね。今年のベストマンガについてです。評論家や著名人、有名ブロガーや YouTuber など 100 人以上の人々が今年評価するマンガを選びます。

有名人が好きなマンガを選ぶというアンケート結果が掲載されていますね。このアプローチで、有名人に話を聞く連載を雑誌に載せるのもいいかもしれません。有名人やアイドル、誰でもいいので、好きなマンガがある人に、そのマンガがなぜ好きなのかを説明してもらって、そのインタビューを載せるのです。一般の人たちに興味を持ってもらうための一つの方法です。例えば、雑誌、新聞、新聞の日曜版などでやってみてもいいかもしれません。

——例えば、有名なサッカー選手でマンガが好きな人もいます。

『キャプテン翼』を好きな選手はいますよね。そこが重要で、アンバサダーになれるような有名人を探すのです。マンガをもっと気軽に買ってもらえるようにするために。

——大英博物館の話が出ましたが、博物館がマンガを重要視し始めたきっかけがあるのでしょうか？

そうですね。今は美術館を退職したティモシー・クラークや、ニコル・ルーマニエールに何度か会いましたが、彼らはマンガを鳥獣戯画、浮世絵、北斎などと連続したものとして見ているんです。もちろん、それが一般大衆を惹きつけることも知っている。特に、美術館に足を運ばない若い観客や、美術館を退屈な場所だと思っている観客に語りかける必要があることもわかっているのです。彼らは歴史も見っていますが、マンガならもっとお客さんを呼べるという可能性も見ています。彼らは自分たちが継続的にコミットメントすると同時に、真面目な学者たちにも関わってもらえるようにしています。

ご存知のように、イギリスにはノリッジ（Norwich）³³に日本研究の重要なセンターであるセインズベリー日本藝術研究所（Sainsbury Institute for the Study of Japanese Art and Culture）³⁴があります。マンガに関する展示も行っていますし、重要な歴史的コレクションも持っています。もちろん、イギリスには日本美術を含むアジアの美術品を所蔵している美術館がたくさんあります。例えば、オックスフォー

³² 宝島社が発行する日本マンガの年刊ガイドブック。

³³ イングランド東部、ノーフォーク州州都。

³⁴ 1999 年、イギリスの実業家、ロバートとリサのセインズベリー夫妻の寄付によって設立された日本の文化、芸術を研究する専門研究機関。

ドのアシュモリーン美術・考古学博物館（The Ashmolean Museum of Art and Archaeology）³⁵では、東京のアートと写真に関する素晴らしい展覧会を開催しました。この展覧会は、コロナのロックダウンで終了してしまいましたが、ごく最近、私にマンガの中の東京について書いてほしいと依頼がありました。残念ながら、コロナのパンデミックに加えて原画を展示するためのロジスティックスなどに様々な問題があり、展覧会でマンガはあまりうまく表現されていませんでした。写真やアートがたくさんあったけれど、マンガはあまり多くなかったのが、人々がなぜマンガがないのか？どうしてもっと展示されていなんだ？と言っていました。

こういうことは時々起こり得ます。もしアシュモリーンが OPMA とコンタクトをとっていれば、もっと何か違うことができたはずですが。大英博物館とは違って小さい展示にはなったと思いますが、マンガを文脈のなかで見せるための重要な展示ができたでしょう。例えば、歴史的な資料と現代的な資料とを一緒に展示したりするのも、ひとつの例です。

私はロンドンのバービカン・センター（Barbican Center）³⁶で 2017 年に「マンガジア(Mangasia)」というマンガに関する展覧会をキュレーションしました。「マンガジア」の副題は「アジアのマンガの不思議な世界 (wonderlands of Asian comics)」で、この副題のアイディアは、私が書いた何冊かの本からきています。最初の本は 2004 年に出た『マンガ：日本マンガの 60 年 (Manga: Sixty Years of Japanese Comics)』³⁷で、10 カ国語くらいで出版されました。

初めの本であり出来は良くなかったのですが、少なくとも、人々に「少年」「少女」「青年」などの違いを理解してもらうのには役立ちました。そして、それがきっかけとなって、2014 年に、大英図書館でコミックに関する初めての展覧会を共同キュレーションしました。

大英図書館はイギリス最大の図書館で、もちろんコミックも含めて膨大なコレクションを持っているのですが、コミックスを扱う専門家がいなかったのが、これまで何もしてきませんでした。2014 年になって、彼らは驚くべきことに「コミックスを扱える人が必要だ」と言ったのです。コミックスの専門家でありファンでもある私の友人ジョン・ダニング（John Harris Dunning）³⁸がずっと大英図書館に問い合わせ続け、2014 年ようやく私たちは展示の外部キュレーターとなる機会を得ることができたのです。「Comics Unmasked, Art and Anarchy in the UK」という展覧会でした。

イギリスのコミックスに関する展覧会でしたが、これまでの数多くのルールを破ったものでした。とて

³⁵ 1683 年に開設されたイギリス、オックスフォードにある美術品と考古学資料を所蔵する博物館。

³⁶ 1982 年にオープンしたヨーロッパ最大規模を誇る舞台芸術上演施設。

³⁷ Manga: Sixty Years of Japanese Comics, Harper Design, 2004

³⁸ イギリスのライター、編集者。『Esquire』、『GQ』、『ID』などの雑誌に寄稿するいっぽう、2009 年グラフィックノベル『Salem Brownstone: All Along the Watchtowers』（Nikhil Singh 作画）を発表している。

もエッジの効いた展示で、コミックスがいかに検閲されてきたか、コミックスがいかに人々の権利や不公平について声をあげてきたか、コミックスがいかに現状に挑戦してきたかを問う展示でした。エロティカに関する 16 歳以上向けのコーナーもあり、大英図書館がそれまでに行った中で「保護者同伴 (Parental Guidance)」レートがつけられた初めての展覧会でした。「ゴリラズ(Gorillas)」³⁹のビデオを描いている有名なアーティストのジェイミー・ヒューレット(Jamie Hewlett)⁴⁰も参加しています。

ちなみに、「ゴリラズ」はマンガの影響を強く受けているポップバンドです。ジェイミーはこの展覧会のポスターのためのキャラクターをデザインしたのですが、実はこの展覧会が最初に発表された時、メディアからものすごい反響があったんです。「大英図書館は大英博物館と同じくらい重要なのに、コミックスを展示してどうするんだ？」という声があがったのです。今から思えば、あれはメディアに必要な議論でした。否定的な反応も良い宣伝となります。人々はそれを話題にするからです。そして、ジェイミー・ヒューレットという大物アーティストの人気もあって、ポスターを公開したところ、大きな反響がありました。

「マンガジア」に話を戻すと、バービカン・センターがこの展覧会を委託して、パートナーとともに資金を提供していますが、バービカンのアートギャラリーの人たちは、マンガに対して非常に偏見を持っていました。バービカンで開催された日本の建築に関する展覧会はマンガの中で建築がどのように描かれているかを扱い、いくつかのマンガが展示されました。良い展示だったと思いますが、一般にキュレーターはマンガに抵抗があるようでした。

ポルノやエロス、暴力などが多過ぎると思われているようで、メディアでも施設でもまだこうした態度は消えていません。それが現在の障害になっています。でも私たちは長い目で見る必要があります。

私たちが今「マンガジア」でやっていることも今後、より多くの作品、より多くの資料で更新されていくことになるでしょう。この展覧会では、300 ページほどの原画を展示することになると思います。すべて日本のものではなく、他の多くの地域からのものもあり、このような展覧会は他にありません。自慢するわけではありませんが、この展覧会が特別なのは、日本が明らかに推進力となっているアジアのコミックスという大きなランドスケープを人々に見てもらおうとしているところです。

—— 展示会を開くのもマンガの地位を上げるひとつの手段ですが、イギリスでマンガの地位を高めるた

³⁹ 1998 年にブラー (Blur) のデーモン・アルバーン (Damon Albarn) とコミックアーティストのジェイミー・ヒューレットによって結成されたポップユニット。架空のアニメーションキャラクター 4 人によるバンドとして音源が発表されているが、実際にはデーモンと様々なミュージシャンのコラボレーションで楽曲は制作されている。

⁴⁰ イギリスのコミックアーティスト。代表作は映画化もされた『Tank Girl』、ゴリラズではキャラクターデザインなどビジュアル面を担当している。

めの他の要素は何かありますか？

テレビやラジオなどのメディアのカルチャー番組もいいと思います。そのような番組は残念ながら以前より少なくなってきましたが、例えば、ラジオ 4 (BBC Radio 4) ⁴¹にはカルチャー番組があります。繰り返しますが、メディアで誰かがマンガについて話すのは人々に影響を与え、流行を作り出す人にも影響を与えるのです。大きな展示や大がかりなイベントだけでなく、別の次元でのプロモーションを助けてくれるような影響力を持つ人たちを見つける必要があります。

もちろん、国際交流基金⁴²も良い仕事をしてくれています。現在、巡回映画プログラムを行い、その中にはマンガを映画化した実写映画も含まれていて、とてもよく宣伝してくれています。他にも色々なことができる文化的なスペースがあればいいですね。手の込んだ巨大な展覧会でなくてもいい。もちろん、ロンドンや他の場所にあるジャパン・ハウスやアジア・ハウスなど、小規模なものでもかまいません。特に日本に特化したところでなくてもいい。他の場所でもいいんです。本のフェスティバルもあって、エジンバラのブック・フェスティバル (Edinburgh International Book Festival) ⁴³がある。ロンドン・ブック・フェア (London Book Fair) ⁴⁴もとても重要な場所です。

小さなミニツアーを企画して、ゲストアーティストがより多くの人々、より多くの聴衆にアプローチできるようにすることもできます。最大の、おそらくもうひとつの大きなフェスティバルは、コミックにはあまりオープンでないもののブックタウンとして有名なウェールズの小都市ヘイ・オン・ワイ (Hay-on-Wye) で開かれているヘイフェスティバル (Hay Festival) ⁴⁵で、この海外バージョンが世界各地にあります。少し前に何度か一緒に仕事をしたことがありますが、ちょっと閉鎖的な印象がありました。マンガやアニメの存在感をそこでも出していけるかどうか、努力する余地はあると思います。

——あなたのような評論家がマンガに関する記事をたくさん書いて、情報を広げてくれることも重要だと思います。あなたのことをヨーロッパのマンガ大使と呼ぶ人もいました。

私が思うに、コミックスは世界的なメディアで、私たちはみんなもっと世界を意識する必要があるのです。つまり、世界中にコミックスがあるので、私は果てしなくそれを勉強しているだけなんです。

⁴¹ イギリス国営放送の持つラジオ局。

⁴² 外務省管轄下の独立行政法人。文化芸術交流、日本語教育支援、日本研究支援など国際文化交流事業全般を行っている。

⁴³ 1983 年からスコットランド、エジンバラでおこなわれている国際ブックフェア。開始当初は隔年開催だったが、1997 年から年次開催になった。

⁴⁴ 1971 年からイギリス、ロンドンで開催されている国際ブックフェア。

⁴⁵ 1988 年からおこなわれているウェールズ、ヘイ・オン・ワイでおこなわれている文学と芸術をテーマにしたフェスティバル。

——海外では、各国のどこも売れるマンガを訳したいと思っています。マンガは商品なので当然ですが出版社はマンガを売りたい。でも現実にはマンガはたくさんあって、残念ながら、あまり売れていない作品もあります。でも売れていないけれど、とてもいいマンガがあるんです。

おっしゃりたいことはよくわかります。すべてのマンガが『ドラゴンボール』や『ワンピース』のように売れるわけではないので、出版社の中には、あまり売れていない作品を受け入れているところもあるし、そうでないところもあるし、売れるのに時間がかかる作品もあります。例えば伊藤潤二⁴⁶もそうかもしれません。伊藤潤二はアメリカで大人気ですね。ある意味、日本国内よりも海外の方が人気はあるかもしれません。

若い人たちがアニメを通じてマンガに入り、シリーズを追っていくことは分かっていますが、当然ながら、彼らは年を取っていきます。『ワンピース』を読んでいた人は、10歳の時に読み始めて、何年も何年も経った後でも追いかけているかもしれません。卒業せずにずっとマンガを読み続けるのか否か。そういうことを調べている調査があるのかは知らないのですが。

伊藤潤二の読者層は、例えば尾田栄一郎と比べて少し年齢層が高いと思うので、希望はあると思いますね。彼がこれだけ成功しているのは、人々がより大人っぽい、より成熟した内容のストーリーを求めていることを示しています。もう1つ、少女マンガの存在感が薄いという問題です。少女マンガは、確かにマンガ人気が上がった初期の頃はその人気の原動力でした。

アメリカでもイギリスでも、かつて少女向けのコミックスがあったのに、出版社がそのカテゴリーをごっそり捨ててしまったんです。出版社は、女の子はコミックスを読むとは考えなかった。もちろん、バカバカしい話で、女の子はコミックスを読みますし、大好きです。少年マンガも読みます。今のところ少女マンガの売上は、その点ではちょっと謎が多いと感じています。もちろん、高橋留美子もいて、彼女は少年と少女のミックスと言えるかもしれません。

そのあたりはもっと開拓してもいいんじゃないでしょうか。私自身は市場を魅了する作品がどんなものなのか、わかりません。フランスで売上がとても良い作品があってもイギリスではあまり人気がないこともあるし。もちろん、「少年ジャンプ」は、男性読者と女性読者の相乗効果で、常に最も人気のある作品となっています。私はいつも、こうした読者が別のジャンルに移動することを期待しています。

ただし、移動の保証はありません。なぜならアメリカには、生涯「バットマン」しか読まないという人がいて、その人たちに他のものを読ませるのは無理だということが分かっているからです。『マウス』⁴⁷

⁴⁶ 日本のホラーマンガ家。1986年、『富江』でデビュー。2001年、Viz Mediaの雑誌「Pulp」で『うずまき』が連載され、アメリカに初紹介された。

⁴⁷ ユダヤ人作家アート・スピーゲルマン（Art Spiegelman）が両親の収容所体験を描いた作品。1992

や『ペルセポリス』⁴⁸やクリス・ウェア（Chris Ware）⁴⁹の作品を見せても、理解できないでしょう。その事実は受け入れなければなりません。もっとシリアスな小説を読んでいる人たち、本当はマンガを紹介されなければならない人たちが、「私には合わない」と抵抗感を持つことも多いと思います。

例えば『マウス』から読み始めて、「他に何があるんだろう」と思っている人に、何年もの間たくさん出会ってきました。運が良ければ、その人たちは他にもたくさん読めるものがあることに気づく。イギリスにはグラフィックノベルの素晴らしい描き手がいます。BBC でテレビドラマ化された「ダークマテリアルズ」シリーズを書いたフィリップ・プルマン（Philip Pullman）⁵⁰は有名な作家です。ゼイディー・スミス（Zadie Smith）⁵¹も非常に有名な小説家です。他にもたくさんの方がいます。ミッシェル・フェイバー（Michel Faber）⁵²も、非常に重要な作家です。

本屋さんでマンガのコーナーがあるのはいいけれど、マンガのセクションに行かないと色々なマンガが見つからないという問題もあります。グラフィックノベルについても、理想的には書店の他のセクションに陳列されるべきだという議論が長い間なされてきました。例えば、『マウス』はユダヤ人の歴史を描いたものであり、ホロコーストの歴史を描いたものでもある。でも一般書の歴史のコーナーにはない。だからといって、グラフィックノベルやマンガを歴史などの一般書のコーナーに置いてもらうのはとても難しいことなんです。

それは、私たちがまだ完全に勝利していない戦いです。なぜなら、マンガやグラフィックノベルのコーナーに足を運ばない読者は、自分の好きなテーマやジャンル、たとえばホラージャンルの本を読みたいと思い、買おうとしているからです。伊藤潤二の本が、ステイブ・キング（Stephen King）⁵³やクライブ・バーカー（Clive Barker）⁵⁴などと一緒にホラーのセクションに並んでいないのはなぜなのでしょう。

もし、伊藤潤二がグラフィックノベルやマンガではなくホラーのセクションに置いてもらえたら、グラフィックノベルやマンガのコーナーに足を踏み入れることのない観客全体に届く可能性があります。多

年にピューリッツァー賞を受賞している。

⁴⁸ イランからフランスに移住したマルジャン・サトラピ（Marjane Satrapi）が自身の少女時代を描いたグラフィックノベル。2007 年、作者によってアニメーション映画化された。

⁴⁹ アメリカのコミック作家。ミニマルで文学的な物語とグラフィックデザイン的なアイディアにあふれた作風はきわめて評価が高く、多数のコミックス関連の賞を受賞している。

⁵⁰ イギリスの児童文学、ファンタジー作家。「ダークマテリアルズ」シリーズは日本でも翻訳が出版されている（大久保寛訳、新潮社）。

⁵¹ イギリスの小説家。デビュー作『ホワイトティース』をはじめ、翻訳作品も複数ある。

⁵² 英語で小説を発表するオランダ人作家。

⁵³ アメリカのホラー作家。ベストセラー作品を多数持ち、映画、ドラマなど映像化作品も多数ある。

⁵⁴ イギリスのホラー作家。自作の映画化をはじめ、映画監督としてのキャリアも持ち、コミックスの脚本執筆もしている。

くの場合、マンガのコーナーはジャンル別に整理されていません。作家やタイトルの A から Z とか、他には対象読者別に少年マンガと少女マンガで構成されているという感じです。あれでは棚の前で迷子になりますよ。あまりにもたくさん提供されているので、誰もがどれを買っていいかわからず、迷ってしまうのだと思います。これは改善の余地があるところだと思います。

もし、少数の超大作コミックスだけが素晴らしい売上高を示している時には、小さな売上高のタイトルを売るのは難しいという事実が見えなくなってしまう、というご指摘は完全に理解できます。大ヒット作に埋もれてしまう作品がどうしたらもっと評価されるようになるかは、常に課題です。

マスコミも、ベストセラー以外は見向きもしない。他を見ようとしません。先に挙げた「ガーディアン」紙の記事は一面を飾っていますが、少し限定的で、何が本当に起こっているのか、より広い読者のためにどんな可能性が残っているのか、全体像を示していないと思いました。

私は、日本でそうであるように、今後はイギリスでも年齢を重ねた人がマンガを読み続けるようになるだろうと強く感じています。日本では 60 年代に市場が成熟していきました。ベビーブーム世代が子ども向けのマンガを読みたがらなくなり、自分たちに合ったマンガを読みたがった。日本ではそこからずっと発展してきたのです。イギリスのグラフィックノベルの市場と結びつくのは、ある意味、既にマンガを読んだことがある大人の読者にアプローチするひとつの方法だと思います。イギリスのグラフィックノベルの市場は大きくはありませんが、成長している市場です。

私はニール・ゲイマン (Neal Gaiman)⁵⁵が好きで、『Sandman』も好きなんですが、これはファンタジーの物語であると同時に、非常に洗練された、文学的で哲学的な作品でもあり、TV シリーズにもなっています。『Sandman』は 10 巻だけなので、この作品を読んだ人は他に何があるんだろうと考えて、伊藤潤二を見つけるかもしれないし、マンガの中で同じような喜びを与えてくれる他の作品を見つけるかもしれない。

—— イギリスで古典とみなされていたり、傑作と考えられている日本マンガの例を教えてください。

手塚作品は、明らかに高く評価されています。『ブッダ』の豪華版全 9 巻がイギリスで出ていますね。手塚は今でも絶賛されていますし、そういう意味では亡くなって随分経つ今でも、ある程度の知名度を持つ人だと思います。ただ問題は、作品が古いので現代のマンガのスタイルに慣れていると、それほど簡単には受け入れられないかもしれません。他にはよりアーティスティックなマンガが重要で、例えばつげ義春ですね。

つげの本はイギリスでも出版されていますし、つげのような作品の本が最近いくつか出ました。私はち

⁵⁵ イギリスの小説家、コミックライター、放送作家。1989 年に刊行を開始した『サンドマン』で高い評価を受け、以降 SF、ファンタジー分野の作家として成功した。

ようど、つげ忠男⁵⁶の『Boat Life』を読んだところです。この作品は釣りが出てくるので、釣りが好きな人はこの作品の読者になるかもしれない。こういうタイプの作品はそのほとんどがニッチな読者しか得られませんが、比較的専門的なテーマを読みたい読者に響くマンガがあるかもしれません。例えば、食べ物とか音楽とか……。違うタイプの読者層にどのようにアプローチするかは、書店の大きなマンガの棚を前にすると、簡単なことではないかもしれませんが。

⁵⁶ 日本のマンガ家。兄、つげ義春の影響からマンガを描き始め、文学的な作品を発表し続ける。

ロジャー・サビン氏 インタビュー

インタビュー実施日時 2022 年 11 月 26 日 10:30~12:30@ロンドン

ロジャー・サビン Roger Sabin

イギリス、ロンドンのアートスクール University of the Arts London 内の Central Saint Martins College of Arts and Design に所属するポピュラーカルチャー担当教授。英語圏で 90 年代からコミックス研究をおこなっているこの分野における先駆的な研究者のひとり。その著作 "Adult Comics: An Introduction" (Taylor & Francis, 1993)、"Comics, Comix and Graphic Novels: A History of Comic Art" (Phaidon, 1996) は現在では古典として評価されている。

—— 私たちは日本マンガへの価値づけが海外でどのように行われているかを調査しています。

私は日本マンガの専門家ではありませんので、イギリスのコミックスの専門家としてわかる範囲でお話します。

イギリスのコミックスやマンガを考える時、流通がとても重要です。私の学生たちはスマホやタブレットでマンガを読みます。それもひとつの流通です。他の流通としては、まず書店があり、書店流通はマンガにとっての大きなマーケットです。その他、ファンを対象にした専門店があり、例えば日本からの輸入品なども売っています。デジタル、書店、専門店という 3 つが現在のマンガのメインの流通ですね。以前は駅や大通りにあるニューススタンドの流通があり、コミックスを売っていました。現在もあることはありますが、その数はかなり少なくなっていました。

—— 書店でアメリカの本は非イギリスの本が収められているインターナショナル・セクションの棚ではなく、イギリスの本に混じって置かれていました。アメリカの本は、イギリスにとって“外国”の本ではないのでしょうか？

言語として理解できることが即ち文化的に同じというわけではありませんが、それは単に言語の問題だと思います。とは言えイギリスでも、スーパーヒーローの映画など、アメリカの文化を通じた政治的影響力、ソフトパワーの影響力はとても大きいです。

イギリスとアメリカのコミックスは似ている部分が多くあります。例えば「ジャッジ・ドレッド (Judge Dredd)」¹ のようなアンチ・ヒーローものはアメリカのコミックスにとっても似ています。文学的なコミッ

¹ 1977 年からイギリスのコミックマガジン『2000AD』(IPC Magazines、1991 年から Fleetway、2000 年以降は Rebellion Developments) で連載されている全体主義的な未来社会で治安維持を司る「ジャッジ」を主人公にしたコミックス。脚本、ジョン・ワグナー (John Wagner)、作画、カルロス・エズク

クスもアメリカの作品ととても似ているものがたくさんあります。一方、欧米の人々は日本の作品をととても独特だと感じています。

——イギリスのコミックスの読者と日本マンガの読者は重なっていますか？

私やポール・グラヴェット (Paul Gravett)²のように世界のコミックスをなるべく読もうとする人もいますが、一方で好きなものだけをずっと読む人もいます。ただし、90年代に大きな変化がありました。若者、特に若い女性がマンガを発見し、マンガの中に自分の好きな物語を見つけたのです。誰も予想していなかったことでした。アメリカのコミックスを読んでいた人の一部はアメリカのマンガでは読めないものを求めて日本のマンガも読むようになりました。

マンガの売上はコロナ禍でも増大しています。マンガのことを今でもただの流行だとして、来年には別の国のマンガ／コミックスが流行しているだろうと予測する人もいます。でも現在のところそういうことは起こってはいませんし、当分ないでしょうね。

90年代後半には「クール・ジャパン」的な、日本のものはすべて素晴らしいといったような考えがあり、あれは確かに一時的な流行でした。ロンドンでは今、韓国のポップカルチャーが人気です。でもマンガ自体は一時的な流行とは言えません。

——そのようなイギリスの市場において、日本マンガに対する評価はどのようなものなのでしょうか？

日本のマンガの位置づけで言うと、私は以前、「タイムズ (Times)」「ガーディアン (Guardian)」などでコミックスのレビューの執筆を依頼されることがありました。そのような雑誌や新聞の読者層は教育を受けている中間層なので、辰巳ヨシヒロ³については書けるかもしれませんが、『ドラゴンボール』などは読者層と合わないのであまり意味がないと思います。10代向けの雑誌だったら書くこともあると思いますが。

日本のマンガの価値がどのようにつけられるか、というのはとても大きな質問です。文学的、アートのと見なされているような種類のマンガはあり、私が思い浮かべるのは、私のような人間が大好きな辰巳ヨシヒロの70年代の短編のような作品です。

これらの作品は『ドラゴンボール』的な作品を評価する人とは違うタイプの批評家に受けています。エ

ェラ (Carlos Ezquerro)、編集、パット・ミルズ (Pat Mills) の三人で企画がはじまった。1995年と2012年の二度映画化されている。

² プロフィール参照

³ Paul Gravett インタビュー、註28参照

リート主義的とも言える批評家で、辰巳やつげ義春⁴のような文学的作品を重要と考えて作品を評価し真面目に扱う新聞やウェブサイトでレビューが書かれたりします。それ自体は素晴らしいことです。

その他、私の学生たちのように人気マンガを読んでいる若者たちは、ファンサイトやディスカッション・グループや SNS など、インターネットを通して評価しています。私はその世界については詳しくありませんが、そうやってオンラインで『ワンピース』や『ドラゴンボール』といった作品について、口コミで広がり、作品が語られています。

つまり 2 つのレベルでの評価がある、ということです。その他にも、マンガにとって重要な要素があって、それは SF です。イギリスやアメリカのコミックスはその多くが SF ジャンルの作品であり、スーパーヒーロー作品も SF として始まりました。マンガがイギリスで 80 年代や 90 年代に正規でどんどん翻訳出版され始めた時も、人気だったのは『AKIRA』であり、『攻殻機動隊』であって、SF 文化と大きく関係していました。文学的なマンガ、商業的なマンガという枠組みで見るだけでなく SF という要素も重要であり、評価軸に加えていいかもしれません。

学生の興味の方向性を見ていると、マンガの多様なあり方にも惹かれているようです。LGBTQ の登場人物が出てくる物語や、アイデンティティの問題を扱っているものもあります。私の学生の説明によると、マイノリティを扱ったマンガはアメリカのコミックスよりもその問題をよりセンシティブに扱っているように見えるそうです。その多様性ゆえに自分たち読者が親近感を覚えると言っていました。

面白いのは、日本とイギリスで作品の評価が異なるところです。例えば、私のよく知る例だと、辰巳ヨシヒロは欧米でとても高い評価を受けていますが、現在の日本では有名マンガ家と言えるかどうか。私が日本の大阪に行った時、好きなマンガ家を問われて「辰巳ヨシヒロとつげ義春」と言ったら、辰巳のことを誰も知りませんでした。

何人かのマンガ家についてはイギリスでも多くの言葉が費やされ、高く評価されています。『AKIRA』や『はだしのゲン』を例に挙げると、たくさんの批評家が「絵や物語が素晴らしい」と言います。でも多くの場合、批評家は最初の数巻しか読んでいないのです。日本のマンガは長いので批評家によってはちゃんと読まず、その批評がかなり偏っている場合がある。私はそれを問題だと感じています。

数年前にフランスのアングレーム⁵で高橋留美子と鳥山明が賞をとりました。もちろん、フランス、ベルギー、ドイツ、イギリス等々はそれぞれ文化が違い、ある国で人気がある作品が他の国でも評価されるとは限りませんが、フランスでのマンガ市場はとても大きな市場になっているという点でも大変興味深く、その市場の他のヨーロッパ諸国への影響も大きいですね。

⁴ Matthieu Pinon インタビュー、註 9 参照

⁵ Didier Pasamonik インタビュー、註 19 参照

ヨーロッパのいくつかの国でマンガは大変高く評価されていて、ベルギーもそのうちのひとつだと思います。現在のアメリカでもそうでしょう。YouTube を見るとたくさんのアメリカ人の若者がマンガについてのビデオを配信しています。それを見ると、アメリカのコミックスに対する批判のひとつに広い層への訴求力が薄くなってきたというものがあります。それもひとつの見方に過ぎませんが、マンガはアメリカのコミックスが失ったものを持っているという意見で、そこも高く評価されているようです。

それと、アメリカのコミックスは壮大な物語を語るコツを失いつつある一方、日本のマンガはストレートな冒険物語を描くの長けている、という話も聞きます。日本の出版社のシステムとして、多くの編集者が作家と一緒に物語を作っていく、そのシステムがうまく行くと結果的により様々な良い作品が作られる。アメリカの出版社は編集者にそこまでお金をかけていないとも聞くので、そこも違うのかもしれませんが。イギリスのコミックス業界は小さくて出版社ごとにそれぞれなので一概には言えず、文学でも同じことが当てはまるのかはわかりませんが、イギリスでも出版社が編集者にお金をかけているとは思えません。

——『ドラゴンボール』、『セーラームーン』、『ワンピース』等々、海外で商業的に成功した作品はたくさんありますが、しばしば日本のマンガは「暴力的」などとも言われて、作品としての評価はあまり高くないという話も聞きますが。

それは「批評的に高い評価を受けている(critically acclaimed)」という意味をどう定義するかによりますね。今挙げた作品はネット上でも常に人々の話題になっています。

私のようなポップカルチャーを研究する者にとってポップカルチャーはいかなるものであれ、例えば暴力的であれポルノグラフィであれ、真剣な研究の対象です。『ドラゴンボール』について書かれた論文はたくさんあります。そういう意味では評価されています。

人はしばしば文化的違いという点で作品を見ようとします。多くの西洋人にとって、例えば『ドラゴンボール』は、暴力や争いといった否定的なものを描いた作品だとしたら、日本人にとってはアクションだけでなく武術や武芸を扱う作品かもしれない。そこで、批評家は違う視点から見ようとするのです。

なので、私は『ドラゴンボール』のような作品が必ずしもきちんと評価されていないとは思いません。文学的作品を何よりも高く評価するエリート主義的批評はある程度常に存在しますが、その批評の嗜好は歴史的に変わっていくものです。嗜好に対してある種の壁を作ろうとする中産階級的価値観というものもあります。「これは商業的作品である」「あれは芸術的作品である」などと判断して壁を作って、人々の価値を分けようとする、といったような。

ただし、そうはいっても、私が日本に行った時にも『ドラゴンボール』について「売れたけどたいした作品じゃない」という偏見を聞いたので、イギリスだけのことではないかもしれません。

それから、イギリスの市場を観察すると、たくさんの翻訳マンガがあるにもかかわらず、例えば、競馬

や料理やスポーツのマンガはほとんどありません。それから政治的色合いの強い作品も翻訳されていないと思います。私が日本に行った時、書店の棚に国粋主義的なマンガを見ましたが、翻訳されていません。ほとんどのイギリス人がそれを知らないと思います。

つまりイギリスはマンガに対してある特定の、狭い見解しか持っていないとも言えます。

——90年代初頭にあなたが出したコミックスについての本⁶では、ひとつの章をまるごと日本のマンガに割いて論じています。当時欧米では、日本のマンガについて書いている研究書はいくつかの例外を除いてほとんどありませんでした。どうしてマンガについて書こうと思われたのですか？

当時私はマンガについて書くことを許してもらうために出版社と話し合いを持たなくてはなりませんでしたが。私は幸運なことにマンガが翻訳され始めた頃、ジャーナリストとしてコミックスについて書いていました。

アメリカでは60年代、手塚の『鉄腕アトム』が紹介されましたが、それ以降マンガはほとんど読まれてこなかった。でも90年代に入ると、人々はマンガを少しずつ読み始めたのです。例えばアメリカで1987年に池上遼一の『舞』⁷がVIZ Communications⁸から出ましたが、私は出版社がこう言ったのを覚えています。「とりあえず出してみても皆が気に入るかどうかわかりません」。実際その作品はすごく気に入られはしませんでした、ひどく失敗したわけでもありませんでした。そんな時、すべてを打ち破ったのは『AKIRA』です。

——イギリスでの『AKIRA』人気はアメリカよりも大きかった印象があります。

『AKIRA』が出た時、イギリスでは私を含めて数人の批評家がこの作品をとて褒めました。私にとって大好きな作品というわけではありませんでしたが、物語をしっかりと理解できたとも言えませんでした。美しい作品だと思い、アニメーション映画のレビューも書きました。描写も細かく、使用したセル画の数も一般的な西洋のアニメーションに比べてとても多かったし、映像の精度も本当に素晴らしかった。

私はジャーナリストのための試写会でアニメの『AKIRA』を見ました。『AKIRA』のプレスリリースと試写会に招待されて、サンドウィッチなどを振る舞ってもらったのです。そしてこの作品はアートシアター系の場所で上映されたのです。言い換えると、そこで上映されたがゆえに、むしろ『スーパーマン』的なアクション映画というよりも、ヨーロッパのシリアスなアート系シネマというジャンルの作品として

⁶ “Adult Comics: An Introduction,” Taylor & Francis, 1993

⁷ 超能力者の少女を主人公にした1985年から1986年にかけて『少年サンデー』（小学館）に連載されたマンガ作品（工藤かずや脚本）。

⁸ 現 Viz Media。1986年創業のアメリカでの日本マンガ販売。設立当初は小学館の子会社だったが、現在は小学館と集英社と小学館集英社プロダクションの関連会社になっている。

見なされることになりました。

ただ既にお話した通り、私はイギリスにおける『AKIRA』の原作への評価にも問題があると思っていて、批評した人々はほとんどの場合、最初の数巻しか読んでいないのです。それはよくなかったと思っています。それに当時『AKIRA』の翻訳に問題があると思っている人も多かったようです。翻訳については詳しくないので、『AKIRA』に詳しい人に聞いていただいたほうがよいかもしれません。

その頃、コミックス専門店でコミックブックに並んでアニメも扱い始めていましたが、それはまだ当時は珍しい光景でした。

——先ほど『AKIRA』はアートシアターで紹介されたとお話されましたが、もし普通の劇場での試写会だったら、試写会を見た批評家やジャーナリストの批評は違うものになったと思われますか？

それは良い指摘です。そうかもしれません。ただし、当時ハイカルチャーだったものが、現在は大衆的なものになることや、その逆もあるので一概には言えませんが、アートシアターで上映されたことで、アート系アニメーション映画として受けとめられた、というのはあると思います。『AKIRA』が最初にそのようなタイプの評価を受けたというのが、あとまで続く高い評価の要因のひとつである可能性は高いですね。

——さらに欧米と日本で SF というジャンルにおいては文脈を共有しているため、SF である『AKIRA』は欧米でも受け入れられ易かった上に、欧米でも評価し易かったということもあるんでしょうか？

そうも言えますが、実際にはとても複雑です。90 年代にサイバーパンクの流行がありました。ハイテクノロジーな未来とアジアを繋ぐ想像力です。私自身は当時、『AKIRA』をそのサイバーパンクの文脈で見えていました。『AKIRA』は当時の SF の世界で起こっていたことにうまくフィットしていたんです。SF 以外にも色々な要素があって、例えばバイクに乗る少年たちのグループというところも、当時の感覚には合っていたと思います。

——バンド・デシネもアメリカのコミックスも日本のマンガもお読みになっていると思いますが、その 3 つに同じ批評基準をお持ちですか？

大変良い質問ですね。大変複雑な問題で急には明確にお答えできませんが、思うところをお話します。批評基準はどのように大衆文化を評価するのかという問題で、多くの要素が関わってきます。ストーリーにしても、読者がどのようにストーリーを受け取ったかというだけではなく、批評を書く側がどのような媒体に書くのかによっても文章の目的が変わってきます。『AKIRA』について話した時のように、エリート主義的批評家が「これは素晴らしいアニメだ」「これは素晴らしいマンガだ」と言うと、他のみんながそれに追随してそのまま同じことを言うってしまうという場合もあります。

例えば、つげ義春のような作家はアート・スピーゲルマン (Art Spiegelman)⁹の創刊した雑誌『RAW』¹⁰に作品が掲載されましたが、そのせいである特定の枠の中でつげの作品は評価されるようになりました。その雑誌はまさにエリート主義的批評家が好む自由な雑誌でした。80年代の雑誌ですが、今でも影響力があります。『RAW』では、ヨーロッパのアヴァンギャルドなアート志向の作品や1930年代のアメリカのコミックストリップの隣につげの作品が並んでいたわけで、それはとても興味深いことであると同時に、つげの作品に対してもそういう視点を与えたと思います。

作品がどのように発表されているかという点も、評価のされ方にとって大きな問題です。私は『はだしのゲン』について記事を書きたいのですが、この作品は70年代に少年誌で連載が開始され、作品に並んで第二次世界大戦で使われた戦闘機の玩具の広告が掲載されていました。『はだしのゲン』はある意味、少年向けの冒険譚であり、広島におけるとてもとても辛い経験の物語でもある。その両方です。最初にアメリカで翻訳された時は、反戦を掲げる活動家たちによって出版され、出版の中心人物たちは皆ヒッピーでした。この作品は後になってグラフィックノベル、または文学的コミックスと見なされるようになりましたが、アメリカでは当初活動家のためのマンガとして見なされていたのです。この作品はある意味特異な読者を獲得し、独特な地位を得ています。

ヨーロッパの作品や他の国の作品をどう評価しているのか、どういう基準で評価しているのかはもっと考えなくてはいいけませんね。その問いの背後には、異文化への理解、そして誤解があると思います。私はイギリスにおける日本文化全般に対する評価に疑問を持っています。すべてが誤解だと思っているわけではないのですが、例えばマンガを理解するためには、日本文化それ自体も同時に研究していなければと思うんです。

確かに若者はマンガが好きで、その多様性を気に入っていると思いますが、だからといって日本文化に詳しいわけではありません。そしてアメリカのスーパーヒーローのコミックスや映画も世界中で愛されているからといって、誰もがアメリカの文化に詳しいわけではありません。

私は昔ほどではありませんが、今でもアメリカのコミックスも読んでいます。少し話題から外れますが、日本のマンガではストーリーの最初と中間と終わりがハッキリして、流れがあります。読んでいて、自分がストーリーのどこにいるのか、おおよそわかります。そしてその作品の創造性はひとりの作家と

⁹ アメリカのコミックス作家。60年代からファンジンなどで創作活動をはじめた。70年代にはアンダーグラウンド・コミックスで注目され、1980年に『RAW』を創刊。同誌で連載された『MAUS』で1992年にピューリッツァー賞を受賞している。

¹⁰ 1980年から1986年までRAW Books、1989年から1991年までPenguin Booksで刊行されていたアメリカのオルタナティブコミックス誌。アンダーグラウンド・コミックスの作家、アート・スピーゲルマンとデザイナー、編集者のフランソワ・モウリー (Françoise Mouly) が編集し、以降のオルタナティブコミックスのトレンドをかたちづかった。

結びついています。一方、アメリカのメインストリームのスーパーヒーローコミックスは、権利を会社が持っていて、ストーリーはずっと続く。初心者が「ウルヴァリンが好きなのですが、どこから読み始めたらいいですか？」と聞いてきても、どこから始めるのが最善なのか私にはもうわからなくなっていました。その点ではメインストリームのスーパーヒーローコミックスには初心者が入りにくくなっていると思います。それにマンガは白黒で比較的安いのが子どもたちにも入り易くなっている原因のひとつです。

——日本のマンガは子どもには長過ぎるという話も聞きますが。

確かに、書店のマンガの棚を見るとたくさんの巻数がずらっと並んでいますし、読むのには時間がたくさんかかる作品もありますね。私自身はなかなか全部読めていませんが、若者はあまり気にならないようです。若者の集中力は短いと言う人もいますが、私自身はそう思ってはいません。配信ドラマの『ゲーム・オブ・スローンズ』¹¹などは全部見たら何時間かかるんでしたっけ？ 19 世紀には長い小説があって人は長い時間をかけて読んでいたとよく言われますが、今も同じだと思います。

——「グラフィックノベル」と言うと、文学的価値の高い作品をイメージする人が多くいて、アメリカでは 10 代向けのグラフィックノベルがとても注目を浴び、現在でもよく売られています。イギリスではいかがですか？

グラフィックノベルという言葉で何を指すのかという、定義の問題もありますが、仮に「単行本」という意味の言葉だとして、「ハリー・ポッター」シリーズほどではないにしろ、イギリスでもそこそこ売れていると言っていると思います。売上部数には詳しくありませんが、少なくとも詩集よりは売れていますね（笑）。

——現在イギリスで評価が高いグラフィックノベルはなんですか？

ブッカー賞¹²をとった『サブリーナ (Sabrina)』¹³とかでしょうか。それから自伝作品や、まじめな歴史を扱った作品、例えば『パレスチナ (Palestine)』¹⁴とか、『Kent State: Four Dead in Ohio』¹⁵とかが評

¹¹ ジョージ・R.R.マーティンの小説を原作にした HBO 制作のテレビドラマシリーズ。

¹² 1968 年に創設されたイギリスで最も権威のある文学賞。

¹³ アメリカの作家、ニック・ドルナソ (Nick Drnaso) 作のコミックス作品。オリジナルは Drawn & Quarterly、翻訳は早川書房からともに 2018 年刊行。

¹⁴ アメリカの作家、ジョー・サッコ (Joe Sacco) によるコミックス作品。1991、92 年のイスラエルによるパレスチナ問題を現地取材したグラフィックルポルタージュ。オリジナルは 1993 年から 1995 年まで Fantagraphics から刊行。2007 年にいそっぷ社から翻訳が刊行 (小野耕世訳)。

¹⁵ 1970 年のケント州立大学銃撃事件に取材したアメリカのコミックス作家、ダーフ・バックダーフ

価されていると思います。

ただし、それらはやはりどちらかといえばニッチな作品で、エリート主義的な評価を受けています。ただ、アメリカの作品で 10 代向けの『SMILE』¹⁶のようにアメリカでもイギリスでも商業的に成功している上に評価の高い作品もあります。ただ、申し訳ありませんが、このジャンルに私は詳しくありません。でも「ハリー・ポッター」以降、小説でもコミックスでも 10 代向けがジャンルとして盛り上がってきたと感じています。そういえば『ハートストッパー (Heartstopper)』¹⁷という作品も若者に人気ですね。

——マンガはイギリスで、グラフィックノベルと見なされていますか？

つげ義春や辰巳ヨシヒロは、グラフィックノベルとして扱われていると思いますが、『ドラゴンボール』はどうでしょうか。10 代の読者は文学的作品には恐らく興味を持ちませんし、グラフィックノベルとマンガは少し違う市場なのだと思います。

マンガは女性読者が多いことで知られていますが、90 年代に『うる星やつら』が凄く人気で、男女を問わずこの作品は読まれていました。その頃が「クール・ジャパン」の頂点だったと思います。

——生産国を問わず、現在あなたが一番高く評価する作品について教えてください。

私の個人的な趣味として、自伝作品を読むのを楽しんでいます。それから最近ではフランスの作家タルディ (Jacques Tardi)¹⁸の作品を評価しています。日本のマンガ家の多くや、アメリカのアーティストやライターと違って、本当にひとりで作品を創作している作家です。それから先ほども挙げた『Kent State: Four Dead in Ohio』などですね。それからたくさんのコメディ・ブックとか……。

——コメディ・ブックとは？

グラフィックノベルの中でも笑いを中心にした作品で、私は今『Crisis Zone』¹⁹を気に入っています。

(Dorf Backderf) によるグラフィックノベル (Abrams Comic Arts, 2020)。

¹⁶ アメリカのコミックス作家、レイナ・テルゲマイヤー (Raina Telgemeier) による少女向けグラフィックノベル (Scholastic Inc., 2010)。

¹⁷ アリス・オスマン (Alice Oseman) 作のウェブコミックス。2016 年にウェブで発表され、2018 年に Hachette の児童書部門からプリント版が発売された。ドラマ化もされ、邦訳も出ている。

¹⁸ フランスのコミックス作家。戦争をテーマにしたシリアスな作品を描く作家。『塹壕の戦争』(藤原貞朗訳、共和国、2016)、『汚れた戦争』(藤原貞朗訳、共和国、2016) の翻訳がある。

¹⁹ 2021 年に刊行されたオーストラリアのコミックス作家、サイモン・ハンセルマン (Simon Hanselmann) のコミックスシリーズ「Meggy, Mogg, and Owl」シリーズの一冊。

それらの多くはアンダーグラウンド・コミックス²⁰にルーツがあります。

—— アンダーグラウンド・コミックスにルーツのある作家というと、ロバート・クラム (Robert Crumb)²¹とか？

そうですね。でも最近の彼はとても物議を醸しています。どのように作品を評価するということ言えば、クラムは中でも難しいひとりです。現在彼について大学の講義で語るのは難しい。何故なら、彼がとても性差別的、人種差別的な作品を描いているからです。彼自身は批評的であろうとしているのかもしれませんが、実際にはかなり人を不快にさせるものがあります。

伊藤潤二²²は現在とても人気で、かつて日野日出志²³もとても人気がありました。彼らの作品の中にはかなり極端な表現のものもあり、私自身は問題ないと思うものの、彼らの作品を不快だと感じる人もいます。

—— ただ、クラムは世界的に見ても巨匠と呼ばれ、尊敬されているアーティストだと思いますが。

その通りです。でも若者の、そして現在の感覚では必ずしもそうではありません。作品内容が過激だからです。一般化し過ぎかもしれませんが、今日、人種を皮肉るような作品は受け入れられません。たとえ作者が人種差別主義者でなくとも、そう解釈する読者は必ずいます。

—— コミックスの歴史の本では 70 年代、80 年代の作品で巨匠と呼ばれている作家が、今や大学の講義でとりあげるのも難しい対象となっているのは興味深いです。

そこが価値づけを考える時の難しいところです。そしてそれこそが歴史だと思います。歴史は変わります。この国はかつての帝国の英雄に夢中で、今でもロンドンの街には馬に跨った英雄の銅像がたくさんありますが、現在ではその英雄たちは搾取者たちと捉えられています。歴史は変わり、価値の基準も評価も変わります。コミックスの巨匠に起こっているのも同じことです。

²⁰ 60 年代末から 70 年代半ばまでアメリカで展開された当時の大学生やヒッピーを中心としたユースカルチャームーブメント。自費出版のかたちでオリジナルのコミックブックを発表した。

²¹ アメリカのアンダーグラウンド・コミックス作家。60 年代半ばから作品の発表をはじめ、アンダーグラウンドコミックスムーブメントで中心的な役割を果たした作家のひとり。

²² Paul Gravett インタビュー、註 45 参照

²³ 日本のホラーマンガ家、大阪芸術大学教授。70 年代から 80 年代にかけて貸本マンガの系譜を継ぐひばり書房などの描きおろし単行本でホラーマンガを量産し、90 年代のホラーブームで注目される。映像作家としての側面も持つ

歴史は再解釈されて、書き直されていきます。白人以外の人々や様々なセクシュアリティの人々と共にあらたな歴史を書く。それはコミックスにも繋がっています。私が 90 年代に書いたようなコミックスについての本は、私も含めて今はもう誰も書こうとしないでしょう。あれは博物館に保存されたあの時期のスナップショットのようなものなんです。

今、人々は力のある女性たちや同性愛の人々がいる物語を 30 年代、40 年代、50 年代に遡って探しています。それは今までとは違う歴史を形作る物語になります。そしてとても興味深い物語になるでしょう。ロバート・クラムはその歴史の中心にはもういないかもしれない。そしてクラムではなく他の作家たちのほうがその物語にとっては重要になるのです。

先ほど『うる星やつら』の話が出ましたが、この作品の中には性的に流動的な登場人物が出てきます。するとこの作品はそのような視点で書き直された歴史の中においても重要な作品になり、その価値はさらに高まっていると考えることができます。逆に例えば、『ゴルゴ 13』などは現在のナラティブにはもうフィットしないかもしれません。たとえ『AKIRA』でも、今後そのアグレッシヴさなどが否定的に見られるかもしれず、どの作品も以前とは同じ価値判断ではもう計れないのです。

——『うる星やつら』の例で言うと、高橋留美子先生がアングレームで受賞した時の講評を読んでも、確かにその多様性があらためて評価されているという印象を受けました。

他にも時代毎に新しく出てくる社会的課題に沿って、近年評価が上がった作品もあると思いますよ。ちょっと今思いつきませんが、何かありますか？

——もしかしたら B L 作品などに対する評価もそうかもしれません。

そうですね。でも B L は西洋から見たら誤解を生むかもしれない。B L 作品を見て「日本は同性愛に対してとてもリベラルだ」と感じる人もいます。でも私たちイギリスや世界の他の国々の人々と同じように、日本も同性愛に対する偏見の呪縛から完全には解放されてはいないですね。

——何年前に、イギリスの大英博物館でマンガ展がありましたが、このような展示は日本のマンガにとって重要だったと思われますか？

もちろんです。展示は新たなマンガ読者を生んだと思います。大英博物館の展示は大変成功しましたし、多くの若者が博物館を訪れました。知識豊富なキュレーターが担当し、展示は多角的にマンガ文化をとらえていました。ただ、文化を紹介する時には、そのエキゾチックさを強調する危険は常にあります。それは例えば、イギリスで今人気の韓国の大衆文化を紹介する時でも同様です。

——それでもマンガの展示をすることは、この国におけるマンガの文化的位置の底上げに役立つと考えてもいいでしょうか？

そう思います。特に大英博物館のように人が重要な博物館として見ているようなところで行われる展示は文化的価値づけという点では大きな影響力があるでしょう。前回のマンガ展の時には博物館も展示に人がくるように最大限の努力をしたと思います。以前にも「宗像教授」シリーズの原画展をやりましたね。

よりエリート主義的でない状況での展示もあったほうがいいかもしれません。ただ、展示にはお金がかかります。日本政府や出版社や色々な組織が展示を助けることができるかもしれませんが。

日本のマンガの価値を上げるという点で、展示は良いという話をしましたが、「商業 VS 芸術」という視点もあって、どういう作品を選ぶか、どういう展示をするかはそれほど単純な話ではありません。マンガをどのように振興し、宣伝していくかというのは大きな問題です。

例えば、リベラルな価値観を表すものとしてマンガをとりあげていくのもひとつの方法です。若者は確かにマンガのそういうところに惹かれているからです。でも見方によっては先ほど申し上げた通り問題はあります。マンガの価値を高めるには、マンガの良いところを海外で見つけてもらう、海外の価値観をもとに言語化してもらう必要があるでしょう。そうするためにも、海外の読者がもっと洗練された方法でマンガを読み込めればいいのですが。

以前、日本センターでのイベントに参加したことがあります。その時、会場にいたのは半分がイギリス人で半分が日本人でした。日本人のマンガ家が自身の作品のストーリーを語ると、その場にいた日本人が全員泣き出しました。でもイギリス人には泣く理由がわかりませんでした。恐らくイギリス人の日本文化に対する理解が浅いためにこういうことが起こるのだと思います。そのため、マンガを深く理解してもらうために海外の読者が日本の文化についてもっと深く理解することが同時に必要かもしれません。つまり、現地での作品への理解が深まるほど日本の作品の価値をもっと上げられる可能性もあると思うのです。さらに言うと、マンガの作品によっては文化的違いによりきちんと理解されていない場合もあると思います。

——もっと日本文化や作品についての情報も必要ということですか？

そういう面もありますね。自らを OTAKU と呼ぶアニメやマンガのファンは情報を得て作品を理解するのが得意です。作品の理解に多くの時間をかけているとも言えます。

あと、マンガの翻訳が増えれば増えるほど、多様なマンガが入ってくるようになりました。以前は見ることのなかった釣りのマンガも出版されています。多様な作品がイギリスに入ってくればさらに日本文化に対する理解が深まり、さらに日本マンガの良さを見つけることができるかもしれませんが、異文化

への理解はなかなか難しいですね。

ヘレン・マッカーシー氏 インタビュー

インタビュー実施日時 2022 年 11 月 25 日 10:30~12:00@ロンドン

ヘレン・マッカーシー Helen McCarthy

1951 年生まれ。欧米を代表する日本文化の研究家。英国における日本アニメ文化の普及、立上げに大きな役割を果たした。著作多数。雑誌『Anime UK』を創刊し、バービカン・センターで手塚のアニメ作品の上映会するなどイベントのキュレーションも多い。『The Anime Movie Guide: Japanese Animation since 1983』、『The Art of Osamu Tezuka: God of Manga』、『Hayao Miyazaki: Master of Japanese Animation』、『The Anime Encyclopedia: A Guide to Japanese Animation Since 1917』などの著者がある。

——日本のアニメやマンガがどのように海外で評価されるのかについて開志専門職大学と日本政府の文化庁によるプロジェクトでお話を伺わせてください。まずは日本のアニメがイギリスでどのように評価されているのか教えていただけますか？

日本のアニメを評価する層は、英国では基本的には 3 つレイヤーが存在しています。第一層は最も大きな基盤となっている層です。ネットや掲示板を通じて、雑誌では投稿などを通じて、アニメやマンガについていろいろやり取りをするファンです。

私は 20 年前から 2 つの視点からこの層でのその影響を見てきました。日本語の知識がないファンの多くが、自分たちに馴染み深い日本語の単語も含めて、翻訳についてどう考えているかです。

例えば「SENSEI」という単語を「先生」を表す時に英語で使うことだったりします。それを学校の場面で「SENSEI」とそのまま自然に使っています。先生という言葉には、大胆な翻訳が必ずしも必要でないことを示しています。

私は多くのファンをアニメのクオリティの高いところに導いてきました。マンガのクオリティについては、現在ほとんどのマンガが日本語の読み順で印刷されている主な理由に、そこに少数の非常に影響力のあるグループがあることがあります。

そしてもうひとつ別の傲慢なやりかたが存在します。マーケットのお金の論理に従うことです。翻訳者がもっと売上を上げるために自ら翻訳を創造してしまうことです。彼らはボトム層のためにそれをするのです。

ほとんどの若いヨーロッパのアニメファンは、そんな翻訳やアートスタイルと共に過ごしています『ドラゴンボール Z』や『ポケモン』、『ナルト』は、実際に大きなヒットになっています。それらはファンタジーの要素もあり、かなり現実的な内容なので、マンガに親しんだり出来ますし、それで時間を持て余したりすることはないでしょう。一方でこうした場所の外側にいる人もいます。例えば前田俊夫¹だったりです。私も若い頃は荒木飛呂彦の人気を理解できませんでした。

¹ 1953 年 -。日本の漫画家。代表作に『超神伝説うろつき童子』（1986 年）など。

素晴らしい友人であるロバート・クラム²と『Arches』を見ていた時に、彼は「私たちは狭い世界から抜け出して、もっと多くのファンに批評を届けるべきだ。一般的なカジュアルなジョークに目を向けてはいけない、それが明らかに英語でのマンガのライセンス(*筆者注：おそらくマンガ翻訳のこと)に影響を及ぼしている」と話しました。

私たちは第二層のファンなのです。幅広い商業主義のアニメジャーナリズムを批判する立場です。英語のオンラインネットワークのウェブサイトはそこそこ影響力があり、友人たちに批評を届けることが出来ました。

私の考えるジャーナリストとは広い視点で活動することで、専門家になることに時間を費やす人とはまた異なります。プロのジャーナリストの中には、編集者に頼まれてアニメ・マンガの批評をするようになった人もいます。「新海監督の新作は素晴らしい！」と書くような仕事が舞い込んでくるからです。そして『となりのトトロ』のミュージカル³を観に行き批評したりします。

私のようなウェブサイトでアニメについて専門に書くジャーナリストは、その週のアニメの背景を語ったりします。それはプレビューといったものののおかげです。ただそれらをより深く掘り下げたりする時間はありません。

そして、第三層はアカデミックな人たちです。私は素晴らしく興味深く、非常にチャレンジングだと考えている人たちです。素晴らしい独立研究者がいます。

ここで私が言う「独立」とは、大学のために働かず、給料ももらわず、独立して学問を学び、同時に私のように本を書いている人のことです。

例えば英語圏の独立研究者としてエリカ・フリードマン⁴を挙げることが出来るでしょう。彼女はどの大学でも教授職に就くことができるはずですが、彼女は別の道を選んでいました。彼女は働き方や自身の興味、生活に従って作家と研究者であることを選び、本を出版することを選んでいました。今日、私たちには非常に多くの興味深い成果が残されています。

多くのアニメサイトがある一方で、学術研究者の人たちがいますが、レイナ・デニソン⁵先生はとても

² Roger Sabin インタビュー、註 21 を参照。

³ 2022 年 10 月から 2023 年 1 月にかけて、イギリス・ロンドンのバービカン劇場で上演されたミュージカル。作曲家の久石譲がエグゼクティブ・プロデューサーを務め、ロイヤル・シェイクスピア・カンパニーと日本テレビが共同製作した。

⁴ 2000 年に、日本のアニメやマンガにおけるレズビアン（「百合」とも呼ばれる）表現のファンたちを集めるためのオンラインコミュニティ「アニレズボコン」を立ち上げた（2001 年に「ユリコン」に改称）。2003 年にはユリコンの出版部門として A L C 出版を立ち上げた。2020 年には池田理代子の『ベルサイユのばら』の英訳版を編集した。単著に By Your Side: The First 100 Years of Yuri Anime and Manga (Journey Press. 2022) など。（<https://ericalfriedman.com/>）

⁵ ブリストル大学教授。単著に Studio Ghibli: An Industrial History (Palgrave Macmillan. 2023) など。詳細は Rayna Denison インタビューを参照。

素晴らしく、尊敬しています。彼女はとても厳格で冒険的で、学術的な知識をものすごく持っています。彼女はまったく新しいものを爆発的に生み出すことを考え、アカデミックの外からの論文を検討することも厭わないからです。価値を見出すことができます。彼女は学問に興味を持つ人が増えている中で卓越した若い学者で、とても評判の良い本を書いています。

マーク・エルストン博士はルネッサンスの歴史家で、私の古い友人でもある偉大な人物です。彼の本業は宇宙物理学者であり、特に力学の研究者でもあります。彼こそが全ての始まりで、そこから強固なファミリーが生まれました。というのも、昔はイギリスやアメリカには、アニメやマンガを専門にする学問はなかったからです。

——イギリスやアメリカ以外の英語圏についてはどうですか？

オーストラリアでは、アカデミックな分野が台頭し始めています。出版されたものもいくつかありますが、傲慢に聞こえるかもしれませんが、英語テキストの主流からはオーストラリアは遠い存在です。

オーストラリアの大学でキャリアを積んでいる人々のアカデミアは、例えば南米のアカデミアが英語の雑誌に広がっていないのと同じようなものかもしれません。しかし彼らには本当に興味深いファンの歴史があります。英語ジャーナルにそれらを投稿することで、より多くのオーストラリアの学術関係者は知ってもらうことができます。

アニメを読み、消費するアカデミックとファンダムの人口は、数十万人程度と非常に大規模です。彼らは『ポケモン』を見てそれらに夢中になり、そして彼らは成長すると『ポケモン』から卒業します。そして11歳ぐらいになると『ナルト』か、あるいは『キルラキル』のような作品を見つけて、それに夢中になるのです。そして、子供の作品を読み続けます。普通は3～5年でドロップアウトする(筆者注：アニメやマンガを見なくなる)のですが、今ではそこに多くのアニメファンがいます。

彼らはアニメイベントに子供を連れて行ったり、私のように40年、50年もアニメに関わる歴史がありますが、それでも少数派で英語圏のジャーナリストレベルでは2000～3000人程度でしょうか。

アニメ分野のジャーナリストの多くは、アニメやマンガでのジャーナリズムについては比較的短いキャリアしか持っていません。アニメ・ニュース・ネットワーク⁶のリンジー・ラブレッジには、私は長年にわたってアクティブなイメージを持っています。彼女は素晴らしく、本当に興味深い人です。

また多くのアニメジャーナリストが、ゲーム業界へ転身しています。私の知っている有望な若手アニメジャーナリストは、自分の人生とジャーナリズムの指針に合うという理由で、ウェディングプランニングのサービスを始めることにしました。そして、彼女は結婚しました。彼女は、非常に良いビジネスをしてとても幸せな人生を送っています。

⁶ 北米のアニメニュースサイト。日本のアニメやマンガに関するニュースを英語で配信するほか、作品データベースなども運営している。1998年に設立されたが、2022年にKADOKAWAが全事業を買収する方針であることを発表している(「KADOKAWA 北米の大手アニメ情報サイトの事業買収へ 英語圏ビジネス強化」<http://animationbusiness.info/archives/13762> (2023年3月17日最終アクセス))。

——日本アニメが実際にイギリスで評価され始めたのはいつ頃なのでしょうか？

前世紀、20 世紀終わりにアニメは映画として取り上げられるようになり、その頃からパワーハウスシネマとアニメの戦いが始まったのではないかと思います。ロンドンのバービカン・シネマ⁷では、「アルピオン 1991」という上映企画を行いました。そして「ウェンディ・グレート・ジャパン・エキシビション 1991」で日本の最も偉大な映画がいくつも取り上げられ、そのなかには宮崎駿の作品も含まれていました。宮崎駿の作品は観客から非常に肯定的な反応を得ました。

2000 年代前半から、私はアニメの定期上映を始めました。チルドレンズ・ストーンファミリー研究所という場所でアニメを紹介しました。1993 年には現代芸術研究所(ICA)⁸はビデオレーベルがスポンサーとなった上映会を実施しています。

また 2000 年代前半にイギリス映画協会(British Film Institute)⁹がアニメに興味を持ち始めていたこともあり、宮崎作品の上映会もいくつかありました。その時期はイギリスのテレビで「シルクロード」¹⁰シリーズが放送されたり、いくつかの日本の映画がイギリスの独立系テレビに販売されたりもしました。

90 年代半ばの年始の休日に、姉が私に電話をかけてきて、「あなたが興味を持っている日本の番組をテレビで放送しているのよ」と言いました。

3 歳の姪っ子が座って番組を見ていて、字幕がある作品なのにもかかわらず彼女は見るのを止めませんでした。英語字幕をあまり読まず、それに関係なくこの映画をずっと見ていたそうです。後からこの作品が『となりのトトロ』だと分かりました。何年も後に彼女と話していて、どんな映画を見たのかと聞いたら、小さな女の子が田舎に住むことになるきれいなアニメだと言いました。そこで大きなテディベアと出会い、何もかもがうまく行くのだと。

BFI は、多くの都市で映画の巡回プログラムをしており、アニメが徐々にそこに組み込まれるようになりました。アニメが平均的なイギリス人の映画ファンに親しまれるようになっていったのです。

子供たちがアニメを観ることで、家族で映画を観ている人たちはアニメを観ることになります。ただ 2002 年(筆者注：*2002 年はベルリン国際映画祭で宮崎駿監督が金熊賞を受賞した年)まで、彼らは宮崎駿が誰なのか知らなかったと思います。いまや彼は神様のように考えられています。

——宮崎駿監督に先立って、映画『AKIRA』の大きなムーブメントがありました。

『AKIRA』は、イングランドのアートハウス系の映画館で上映されました。最初の上映は、1990 年の

⁷ 1982 年に開業したイギリス・ロンドンの文化施設「バービカン・センター」内にある 3 つの映画館。

⁸ 1946 年にイギリス・ロンドンで設立。

⁹ 1933 年にイギリス国内における映画産業の促進を目的として設立。

¹⁰ 1980 年から 1984 年まで NHK で制作・放送された大型ドキュメンタリー番組。

映画祭でした。その後、全国 SF 大会に参加していた私たちが未許諾で上映したところ、これが大成功を収めました。そこでマンガ・エンターテインメント¹¹やアイランド・ワールド・ビデオ¹²が作品の配給をピックアップしました。『AKIRA』はマーケットに大きな衝撃を与えました。それを私たちは「タトゥー」、「サイエンスフィクション・アタック」と呼びました。

エッジの効いたものを求めていたティーンエイジャーには、バイクやドラッグ、バイオレンスたっぷりの『AKIRA』がまさにぴったりでした。『AKIRA』はマーケットでも大きな成功を収めました。まさに驚くべき映画でした。もしマーティン・スコット監督自身で言っていたように、もしこれを彼が実写映画にしていたら、世界中でアカデミー賞やベルリン国際映画祭の金熊賞のようなものを受賞していたかもしれません。しかし当時の『AKIRA』への評価は、事実上、セックスとバイオレンスにとっても偏っていました。日本アニメの全体像のプレステージを表現するには不十分でした。

アニメに対するイギリスのマスコミの反応を時系列で分析している人がいるのですが、これはあなたがたにとって非常に有益になるでしょう。彼女はオンラインでウェブサイトを持っていて、イギリスにおけるこうした年表を作成していますが、これはまだ作成進行中です。サイトはアニメが掲載された新聞や出版物に関する非常に多くの背景情報を与えてくれます。いつ何が起こったのか、いつ何が上映されたのか、いつどんなビデオで発売されたのか、貴重な情報を教えてくれます。また、彼女は講演の録音もしています。

彼女は学術的なサンプルによって、アニメの側面からファンの分析を行っています。初期のアニメに関する反応や報道記事について、たくさんの実例を用いて驚くべき成果を残しています。非常に有益で、素晴らしいことです。

これによってビデオレーベルの残した仕事を知り(ビデオレーベルのビジネスは今では終了していますが)、インターネット以前の時代に公開されたプレス記事や雑誌の記事を見つけることが出来ます。

「The Anime Nostalgia Facility」と呼ばれるこのウェブサイトは、ファンダムを知るのに便利です。イギリス人の最初のアニメファンの一人によるファンサイトです。私は彼が 10 代の頃、80 年代に模型店で日本のキットを輸入していた頃から知っています。彼は自分が持っているすべての記録をできるだけ早くオンライン化しようと決心して、他のファンが見られるようにすべての雑誌やビデオをリスト化しました。

オンラインで検索すれば、彼がとても素敵な人物であることがわかるでしょう。彼はゲームジャーナリストとして素晴らしい仕事しているのですが、アニメやマンガについても言及しており、それは誰もアニメやマンガを知らなかったごく初期の頃まで遡ることができます。

——素晴らしいですね。ヘレンさんがイギリスのアニメファンダムの歴史について出版されるといいの

¹¹ Paul Gravett インタビュー、註 1 を参照。

¹² アイランド・ワールド・グループを指すと見られる。同社は大手レコード会社で『AKIRA』をきっかけに日本アニメに進出した。

ですが。

もし私が出版しようとするならば、ふたつのうちいずれひとつがないと難しいです。ひとつは評判の高いポッドキャストやテレビを持っていること、もうひとつはとても写真映えのする人物であることです。そうすれば、メディアは宣伝することができますから。もしあなたが27歳で、ポッドキャストに2万5千人のファンを抱えていれば、あなたは本を出版することができます。むしろあなたは本を書く必要さえありません。それはデヴィッド・ウォリアムス¹³ですね。

—あなたが自身のキャリアとして日本のアニメを選んだのはなぜでしょう？

1981年にスペインにいったある晩、友人たちが街でマンガや玩具をたくさん買ってきました。それから数ヶ月後、私はその時のビデオテープを見ました。（*筆者注：アニメのビデオテープも購入していたとの意味と思われる）それはスペイン語だったのですが、私はスペイン語を知っていて読むことができたので、それを見てただただ驚いていました。私は物語を理解することが好きなので、このストーリーに没頭してしまいました。

私は、国立図書館であり最大のリソースでもある大英図書館で働いています。世界中の図書館とつながっている場所です。しかし私は6ヶ月間、全学問的に検索しても日本のアニメーションや日本のコミックに関する本は見つけることが出来ませんでした。アニメーションの世界史でアニメに言及したものはありましたが、それらはたいてい日本のアニメーションの歴史のなかでたった5行ほどです。

そして執筆を始めました。それがスタートです。1982年のことです。

1982年、私は出版社を回り始め、1993年、ちょうど12年後に本を出版しました。それは私が雑誌を創刊した時期でもあります。その頃には、私はビデオ会社のためのコンサルティングもしていて、アニメに関する膨大なジャーナリズムも行っていました。

しかしアメリカのほうがもう少しSFに理解があり、私たちはアメリカから作品を獲得することで90年代には子供向けのチャンネルでアニメを放送し始めました。そうした作品はすでに英語版が出来ていたので、アメリカから買うと安く済んだからです。

あるいは『宇宙伝説ユリシーズ31』¹⁴や『太陽の子エステバン』¹⁵をイギリスのテレビ局が購入していました。それらはすでにフランス語の吹替がついていました。フランス語を英語に訳すのは一般的だったので、英語脚本のために日本の専門家を雇うよりはるかに安価だったのです。こうして少しずつアニメが観られ始めました。

¹³ 1971年ー。イギリスのコメディアン、俳優、小説家など。

¹⁴ 日本の東京ムービー新社（現：トムス・エンタテインメント）とフランスのDICの共同制作によるアニメ作品。フランスでは1981年から放送され、日本では1986年にオリジナルビデオアニメ（OVA）として発売された後、1988年に放送された。

¹⁵ 日本のスタジオぴえろとフランスのDICによる共同制作のテレビアニメ作品。日本では1982年から1983年にかけて放送され、フランスでは1982年に放送された。

日本の作品では『キャンディ・キャンディ』¹⁶が、70年代半ばと非常に早い時期に翻訳されています。私はフランスでマンガを買って、それを読んでいました。

彼らは狂ったようにそれらを宣伝し、大きな話題となりました。そして私が関わった映画やシリーズはかなりの成功を収めました。

しかし『AKIRA』には問題点があり、それはあまりにも完璧だったことです。『AKIRA』の後では、各社にとってはどんな監督の作品も十分ではありませんでした。『攻殻機動隊』が出て来るまで、多くの人にとって日本アニメは『AKIRA』のようなものでした。

多く的人是はコメディが好きで、関心を持っていました。一方でロボットもののシリーズがいくつか放送され認知されていました。『攻殻機動隊』はとても素晴らしく、とても現代的なこの宇宙でロボットが活躍するファンタジーでした。

——そうした経験のなかで現在のアニメへの評価のされたかたはどう考えられますか？

アニメはもういい、もう十分という声が聞こえてきそうですが、ではなぜ誰も『ベルサイユのばら』を上映しないのでしょうか？ 私のようにそれを見て育った女の子がいるはずですよ。そういうのをもっと見たいですね。なぜ誰もそのビデオを持っていないのでしょうか。

『ベルサイユのばら』の1～3巻をきちんと素晴らしい英語翻訳をすれば、英語を学びたい日本人がそれで英語を勉強できるのではないのでしょうか。

私はフランス革命の基本的なお話を知っています。フランス人はフランス革命のことをきちんと知っていると言いますが、彼らは『ベルサイユのばら』を読んでいるからです。

私たちには見てみたいと思うクラシック作品がいくつもあります。それはアメリカでもイギリスでも人気なのです。私たちは映画が好きで、映画ファンは映画好きです。私たちはたくさんのそうしたアニメを映画祭で上映しています。

日本の歴史もので武術映画はとても人気があります。そうした題材のマンガはまずアメリカで発売され、やがてイギリスにも広がりました。それはニッチな市場を形成しています。そうした作品は、必ずしも誰にとっても同じように魅力的な作品というわけではないのです。

私はアメリカにいる時に、アメリカで刊行された『クライングフリーマン』¹⁷に非常に惹かれました。私は彼(*筆者注:『クライングフリーマン』の作者の池上遼一氏と思われる)のアートワークが大好きで、私は米国版から何冊かの権利を獲得しました。

その購入にはマーケットのいい反応がありませんでしたが、全然問題ありません。試してみる価値はあるはずです。読者のために働いていると理解することが重要で、それはどんな仕事をしている時でも念

¹⁶ 水木杏子（原作）、いがらしゆみこ（作画）による日本のマンガ作品。1975年から1979年まで『なかよし』（講談社）で連載された。1976年から1979年にかけて、テレビアニメ版が制作・放送された。

¹⁷ 池田一夫（原作）、池上遼一（作画）による日本のマンガ作品。1986年から1988年まで『ビッグコミックスピリッツ』（小学館）で連載された。

頭に置いています。ただビジネスにおいては、『クライングフリーマンを』を好きな 10 代の男の子たちはいなかったのです。

テレビ業界は世界的に見て重度の商業主義です。歴史的に見ても、ここ 15 年間の少年向け大ヒットテレビ番組は全て同じに見えます。それぞれのスタイルやタイトルは 3 年前にお兄ちゃんたちが見た番組とは名前も違いますが、同じ番組で、同じ物語なのです。

子どもたちは大抵、自分たちのお父さんが見ていた番組は求めません。お兄さんが見ていた番組も欲しがりません。もっと新しいものを求めます。一方で彼らは『ドラゴンボール』が好きで『ナルト』を見ています。

彼らには所有感が必要なのです。最高の番組は、年上の人や他の人に向けて話すものでなく、自分たちだけに向けて話すものなのだと思います。私はそれこそが、あらゆる番組が存在する理由であると思っています。

もし作品が長く続くクラシックの地位を築かなければ、若い子どもたちから視聴されることはないでしょう。ただ私はそう(*筆者注：作品が忘れ去られることが)あってはならないと思っています。

私は彼らに注意喚起するような、影響力を持つてはいません。もし彼らが大人になった時に、私のように年を重ねた時にもアニメやマンガとずっと共にあるなら、『キルラキル』のような作品が必要でしょう。私は『キルラキル』が大好きで、『キルラキル』に巨大ロボットものを超えたしっかりしたテクニックが存在します。私はそれが奇想天外な少年の番組だと思っています。それはいつでもキャラクターたちが現実の世界で生きているように見えるのです。

ジャーナリストや研究者として長い間、執筆してきた人は、作品に関するあらゆることを読み、作品を賞賛するなかで、好き嫌いなく作品を理解できるようになります。それに気づいた時に何かに光を当て称賛することに身を投じることが大事なのだという心境に初めて到達できるのだと思います。

——日本アニメの現状と今後についてどう考えられますか？

アニメには人気の波があります。ビデオレーベルが作られ、いまでは活動を停止しました。大学や専門学校でアニメ雑誌が創刊され、やがて人々はそこから離れていきました。イギリスでも 90 年代に生まれたアニメコンベンションがそれらに取って替わり、いまでも長く続いています。

アニメがメディアやミックスにおけるマーケットリーダーであり続けるとは限りません。それはマーベル映画¹⁸が映画業界のマーケットリーダーであり続けるとは限らないのと同じようなものです。ただ私は今アニメが非常に確立した地位を築いていると思っています。

いくつかの特別なアニメがいまでもセンセーションを巻き起こし、アニメは文化の一部となっています。それはブロードバンドの普及で、アニメが世界中に受け入れられるようになったからです。文化が誰にでもアクセスできるものである限り、私たちは互いに文化を共有することができます。私たちの時代

¹⁸ マーベル・コミックの作品を原作とする映画。『スパイダーマン』（2002 年。サム・ライミ監督）、『アイアンマン』（2008 年。ジョン・ファヴロー監督）など。

は、アニメになかなかアクセスできませんでしたから。

いまは 3 歳の子どもが家で家族向けのサービスとしてアニメを視聴出来ますし、それはたいしてお金もかかりません。とても満足のいく環境でアニメを観ることができます。

地上波テレビでアニメが自由に見られるようになれば、アニメは、その面白いストーリーや素晴らしいビジュアルによって、これからも文化の一部であり続けるでしょう。それは、マンガにも同じように言えます。もっと気軽に読めるマンガが増えればカルチャーの一部になりますし、実際にそうなりつつあります。

3 週間前、西ロンドンのチズウィック・ハイロードを歩いていて、ウォーターストーンズ¹⁹の前を通りかかりました。ウィンドウには毎日毎日新しいマンガが掲げられます。私はちょうどそこに立ちながら、1990 年のことを思い出しました。かつてメインストリームであった本屋は息も絶え絶えでした。

日本人がアメリカンスタイルのカートゥーンから影響を受けて日本のスタイルが生み出したのは素晴らしいことです。戦後の占領期に日本のアーティストは独自のスタイルを確立し、さまざまなスタイルが融合していきました。現在これらはアメリカや中国、フランス、イタリア、スペインなどで販売され、子どもたちがこれ求めています。

ひとつの可能性として、私たちは中国人と一緒に新しいアニメ産業を作ることができるかもしれません。中国では文化革命(それは歴史的な不幸なのですが)が文化を一掃してしまいましたが、いま中国には素晴らしいアニメがあります。

多くの中国人が想像を超える進歩を遂げています。アニメを足がかりに、中国やマレーシアのアニメーション産業を盛り上げることができればいいのですが。それはまだとても小さいのですが、とてもたくさんあります。それらの作品は非常に(日本の)アニメスタイルなのです。

いまマレーシアでは若者が定期的にコミックを消費するようになる可能性に気づき始めています。マレーシアの若者はマンガやアニメから学ぶことが多いので、マレーシアのスタイルをアニメと融合させることができるでしょう。

フランスの(日本)マンガ産業は、フランスのコミック産業と肩を並べるぐらいの規模があります。文化的に弾力性のあるこうした国で最終的に何が起きるかです。他の文化を取り入れることがきっと強みになっていくはずです。

アニメ産業は、いわば模倣産業です。フランスやイタリアのアニメは日本のアニメやマンガを模倣して踏み台にしていくでしょう。日本のアニメやマンガ産業は、アメリカ文化が氾濫するなかで 1985 年頃から日本というアイデンティティを離れていきました。それと同じように世界中で日本のアニメやマンガスタイルがリスpektされ、取り入れられていくでしょう。

私は日本の若い人たちには、自分たちのやり方をさらに発展し、自分たちのユニークさを発揮していくことを勧めます。そして自身の文化と日本を理解することです。その先には本当に前向きな道が開けていると思います。

¹⁹ Paul Gravett インタビュー、註 27 を参照。

私はディズニーが大好きなので、こんなことを言うのは申し訳ないのですが、ディズニーがすべてを買い取ってしまうと主張するのは本当に悪い考えです。もし私たちが世界中のアニメーションやコミックの多様な文化を強く維持していけるなら、ディズニーもエコシステムの一部となり、それは産業にとってもポジティブなはずです。

人によってはディズニーを非常に集中力のある会社だと言うでしょう。確かにディズニーはディズニーの価値観が他のすべてに勝てるようにすることに重点を置いていますし、パワフルな影響力は絶大です。そして非常に知的な人たちが子どもたちをターゲットにマーケティングしています。

あなたがもしディズニーのファンで、家に何か眠らせているディズニーグッズがあるとすればとても納得します。誰でもモノを集めたがりますが、子どもたちもおそらくそうで、彼らはきっと何かを好きになるでしょう。ディズニーのスウェットを買えば、家族全員がディズニーに投資することができるので、とても賢いですね。

同時に多くの日本企業が、人気アニメやマンガのキャラクターを扱っています。私のアメリカの友人は、なぜ大人の私がいくつものランチボックスを持っているのか理解できません。小学校の頃なら笑顔を浮かべていたと思うと本当に残念でなりません。

今日は大きな学びとなりました。あなたが私を招待してくれたことを非常に光栄に感じます。私は本当にアニメやマンガについて話をするのが大好きなのです。次は東京で業界レポート読んでみたいです。本当にありがとうございます。

レイナ・デニソン氏 インタビュー

インタビュー実施日時 2022 年 11 月 25 日 15:00~17:00@ブリストル

レイナ・デニソン Rayna Denison

ブリストル大学映画・テレビ学部教授。日本およびアジアの映画・テレビ文化を専門としている。著書に『Anime: A Critical Introduction』(2015 年)、『Princess Mononoke: Understanding Studio Ghibli's Monster Princess (Animation: Key Films/Filmmakers)』(2018 年)、『Studio Ghibli: An Industrial History (Palgrave Animation)』(2023 年)などがある。また米国アイズナー賞にノミネートされた『Superheroes on World Screens』(2015 年)を共同編集する。

——先生がアニメと出会ったきっかけを教えてくださいませんか？

私自身は幼い頃はアメリカにいて、土曜日の朝のカートゥーン¹番組でアニメを見たのが始まりです。ただ 1980 年代前半には、私はアメリカで観ていた『科学忍者隊ガッチャマン』が日本のアニメであることは知りませんでした。

私はその後、イギリス北部のとても小さな町に引っ越しました。その町ではほとんどの人がそこで生まれ、ずっと住んでいました。ただ外国から働くためにこの町にやってきた人もいました。私はこの町で新しい友達を作りましたが、そんな友達のひとりが見せてくれたアニメやマンガで、それらを再発見したのです。

1990 年代はちょうどイギリスでマンガやアニメがエンターテインメントとして確立する時期でした。マンガがイギリスで簡単に入手できるようになる前の時期です。レンタルビデオ店のブロックバスター²がアニメを取り扱い始めていました。香港出身の友人は広東語版の『ドラゴンボール』のマンガを持っていました。

当時、アニメやマンガをイギリスで広めたのはヘレン(・マッカーシー*筆者注：ヘレン・マッカーシー氏の別インタビュー参照のこと)とその友人たちです。ヘレンたちはファンマガジンをイギリスで最初に作り始め、アニメコンベンションもいくつか開催して、とても盛り上がっていました。

ヘレンの世代の活動こそが、いまイギリスにアニメファンがいる理由です。ヘレンのプロジェクトは 2000 年までの非常に長い間、イギリスだけでなくヨーロッパやアメリカのファンにとっても重要なものでした。アニメの VHS テープを集め、アニメやマンガに興味を持っていた人たちに連絡を取り続けるという膨大な量の仕事をこなしました。2000 年代半ばから後半にかけては、アメリカの翻訳がイギリスに広がり、その後どんどんファンの数は増えていき、特に大人の女性のファンでは顕著でした。

¹ 欧米の子ども向けアニメ。

² 1985 年から 2013 年(倒産の申請は 2010 年)まで存在した、アメリカ合衆国に本拠地を置いていたビデオ・DVD のレンタルチェーン店。

——その時期にアニメの評価で特徴的なことはあるのでしょうか？

宮崎駿監督の(劇場映画)作品の扱いは、テレビアニメと違っていました。当時はアンドリュー・カートリッジが経営するとても良いアニメ配給会社がイギリスにありました。今は会社の名前を思い出せないのですが。彼らは沢山の日本アニメを扱い、特に映画分野でアニメについて大きな仕事を残しました。

しかしスタジオジブリについては他と違いました。ヨーロッパのアート系の映画配給会社の一つであるスタジオカナル(Studio Canal)³がヨーロッパで作品紹介をしていました。彼らはフランスの会社なのですがイギリスにも進出していて、スタジオジブリ(のイギリスでのライセンス)は非常に彼らが所有していました。

ディズニーはスタジオジブリ作品の権利を取得するためにスタジオカナルと話し合いました。アメリカにとってイギリスはセカンダリー市場で、アメリカ圏の市場と見なしていたからです(*筆者注：1996年から2011年までスタジオジブリの北米ライセンスはディズニーが保有していた)。

——アニメファンは作品の評価に重要な存在なのでしょうか？

2011年から2012年頃にかけて、私は学会で記事を書きました。当時のアニメファンがどのようにアニメの字幕を作っていたかについてです(*筆者注：2000年代以前はファンが作品に独自に翻訳をつけた「ファンサブ」と呼ばれる映像がビデオカセットやネットで多く利用されていた)。2013年から14年にかけてそうしたファンのなかからクランチロール(Crunchyroll)⁴のような正規ライセンスを扱う会社が誕生しました。いまやイギリスにはクランチロールUKも存在しています。

クランチロールとファニメーション(Funimation)⁵の競争についてですが、私はイギリスではファニメーションの存在をあまり感じませんでした。それでも私の知る限りではファニメーションはとても人気がありました。

そしてクランチロールはアニメを視聴するためのツールとして、いまでは過去10年間でイギリスにおいて最も重要なものになりました。私はクランチロールがこれまでやってきたように、今後も世界中でさらに多くの小さな動画配信プラットフォームを買収していくのかに興味を持っています。

(*筆者注：会話中に言及はないがこの話は近年、クランチロールがライバル会社のファニメーションと経営統合した事実に基づいているとみられる)

³ 1986年に「カナルプラス・プロダクション (Canal+ Production)」として設立された、フランスの映画制作・配給会社。

⁴ アメリカ合衆国のアニメ等配信サービス。2006年の立ち上げ当初はファンたちによるアニメ投稿サイトであったが、2008年からはアニメ会社やテレビ局等と正式に提携している。2021年にはソニー・ピクチャーズ・エンタテインメントに買収された。2022年にはファニメーションと統合された。

⁵ 1994年に設立されたアメリカ合衆国のアニメ配給事業会社。2017年にソニー・ピクチャーズ・エンタテインメントに買収された。2022年にはクランチロールと統合され、「クランチロール (Crunchyroll, LLC)」となった。

世界のアニメの配信のプラットフォームは、配信において権利面では言語の違いによって分断されています。クランチロールの活動を観察することは、とても興味深いのです。

私の夫は日本の全てのアニメを観るため、様々な配信のサブクリプションを契約しています。90年代初期は、日本のアニメをそんなに多く見ることはまるで出来ませんでした。いまやイギリスの Amazon Prime や Netflix は、お金になる日本アニメの導入にとっても積極的です。それでも新しいアニメが始まるシーズンには非常にイライラします。配信会社は特定の地域のためだけに配信権を獲得して、全世界の地域で配信する権利を獲得しないことがあるからです。また米国の Netflix は作品が有名か無名かに限らず、1980年代初頭から90年代の作品の権利を持っていなかったりします。

——80年代、90年代から現在までどのような変化がありましたか？

1990年代を通じてアニメの人気は広がっていきました。私は1986年にブレイクスルー(大きなきっかけ)があったと考えています。

イギリスでは土曜日や日曜日の午後に、チャンネル3やITV⁶でアニメが放送されていました。ある時期のアニメファンの全てがその時間の作品を見ていたために、彼らはしばしば同じような経験をしています。私は週末の午後、家族と共に『天空の城ラピュタ』を見た強烈な経験を持っています。多くの人が同じような体験を90年代にしたと私に語ってくれました。

その頃は作品が公開されて数年後にVHSが発売され、ようやくそれを手に入れることが出来るという状況でした。私がとても興味深く思うのは、こうしたことがアニメコンベンションの活動につながっていることです。

イギリスのファンはアニメを見るのがとても大変だったので、それを視聴できるように活動することが名誉の象徴のように語られるようになりました。そこで私たちはアニメのVHSテープを探し出し、あるいはフランス語やイタリア語、スペイン語で作品を見たり、アメリカからも輸入したりしました。

昔は大学生が日本に行ってテレビを録画して帰ってきた後に、それに字幕をつけるという単純なものでした。それをコピーして別のファンが手渡すといったことがイギリスにおけるアニメやマンガの流通の始まりでした。ヘレンが刊行するファンジンは、そうして知り合った人たちが互いに連絡を取るための個人間のネットワークとして使われていました。企業ではマンガ・エンタテインメント⁷が、1990年代にイギリスに持ち込まれた日本アニメのほとんどを扱っていました。

そうしたヨーロッパのネットワークの中で非常に鮮明に覚えている出来事があります。それは1990年にイギリスのコミックアートのコンベンションに行った時のことです。コミックコンベンションの会場に大手出版社のひとつがスタンドを持っており、『AKIRA』の第1巻がイギリスで初めて売られていました。それは非常に人気になりました。私はそれに出会った時に、これこそがマンガやアニメなのだと思います。グローバルな芸術と文化で出会った本当に素晴らしい瞬間でした。会場にはとても多くのアー

⁶ イギリスの民間放送。

⁷ Paul Gravett インタビュー、註1を参照。

ティストや作家がおり、同じように感じたはずです。その一人にニール・ゲイマン⁸がいました。

そこからマンガのマーケットは急成長しました。マンガが人々の興味を惹いたのは、いくつか理由があります。マンガがコミックス(アメリカンコミックス)より大人っぽかったといったこともひとつあったかもしれません。しかし私たちが見ているアニメやマンガは、実際のアニメやマンガと異なっている可能性があります。とても重要な作品がイギリスでは紹介されないのです。11 歳から 18 歳の主力の市場を掴むためには、『ドラえもん』は年をいったひとたちには子どもっぽくなり過ぎるでしょう。若いティーンエイジャーたちはもっと大人っぽいものからスタートし、大人になってこじらせていくのです。

一方で若者に向けた別のマーケットも存在します。それは米国から定期的に届けられ、ファミリーにとっても人気がありました。

あなたは何がスタジオジブリを特別にしているか分かりますか？スタジオジブリはテレビアニメとは異なり、90 年代にディズニー・インターナショナルにつながったことにあります。それが重要です。ハリウッドのアニメーション映画では、大スターが英語の声優を務めています。アニメでもアメリカでは有名人が声優を務めます。ディズニーが翻訳し、吹替えます。

——2020 年代の現在の状況は大きく変わっていますか？

日本のアニメがアメリカやイギリスで流行り始めた初期の頃を知っており、20 年近くアニメについて教えている私にとって、たとえばイギリスで学生たちが『新世紀エヴァンゲリオン』を見たときにどう反応するのかを見るのはとても興味深いことです。

スタジオジブリが Netflix の配信に登場し、『新世紀エヴァンゲリオン』も Netflix で配信されるようになると、私は映画やアニメを教える時に学生たちにはスタジオジブリのその作品、あるいは Netflix にあるどの作品を見せるべきか考えなければならないといったことになっています。

これが意味するのは、5、10 年前にはなかったアニメへの普遍的なアクセシビリティが、今は存在していることです。私は以前、宮崎駿の新作を DVD で日本から持ち帰っていました。いまは iPad に接続してプレミアム料金を払ってイギリスで鑑賞しています。

ただ視聴の仕方の違いが生じています。多くの人が気づかないテレビや映画での鑑賞と配信での鑑賞の違いは、配信プラットフォームではオープニングクレジットをスキップすることができるようになってことです。私たちが住んでいるイギリスでは、少なくともアニメーションは作家性のあるメディアとは見なされていませんから、このようなクレジットをスキップする現象が見られるようになりました。翻訳はともかくとして、イギリスでは日本と同様にキャラクターこそが重要なのです。アニメーションの作家性は、映画祭に行った時に初めてスタートするのです。

あるいは大物アニメーターが関わったアメリカのミュージック音楽が発売されるときには、彼らのこれまでの経歴が見られます。どんな作品に関わったのか、作品の売れ行きや評判、誰かがそれについてウェブサイトで書いているのが常に重要です。最近ではそれは誰が監督するかではなく、マッドハウスのようなスタジオだったりします。

⁸ Paul Gravett インタビュー、註 55 を参照。

——アニメ研究の現状について教えていただけますか？

アニメの歴史はさまざまな文脈で語られるようになり、アニメについての学術の研究者がいまは多くいます。昔はそうしたことはなく、私の最初の学位は日本語学です。その後オックスフォードで博士号を取得しました。15年前、20年前はこうした私のようなルートが一般的でしたが、今は語学を通じることなくアニメの研究に入ってくる人がいます。現在、私はメディア学部(映画・テレビ学部)でアニメーションについてアニメとマンガについて研究して、教えています。

私たちのような学問は本当に歓迎されているのか？と考えたりします。アニメはフィールドを広げれば広げるほど、新しいアプローチや歴史の文脈がより多様になると思います。ものすごい勢いでアニメを研究対象にする人たちの姿を見るのは、本当にわくわくするものです。私はアニメ研究をするようになった人たちがどのように使命を持って働いているのか、どんな研究を組み合わせていくのかを見るのがとても楽しみです。

私たちの次世代は、私たちよりもっとバラエティに富んだ研究をしているかもしれません。ただ日本以外の国でアニメ研究において修士号を取得できるほど、アニメが必要な研究分野の全体をサポートできるほどコミュニティとして大きな存在になるとは限りません。出来れば早くそうなって欲しいと願っています。

私は来年(2023年)に、ブリストル大学で同僚と一緒にアニメ研究ユニットを立ち上げる予定なので、とても楽しみです。それは学部の単位の一部になるはずで、来年から始まるので、とても楽しみです。北米ではアニメの学位取得コースは人気がありますね。

——アニメやマンガを取り扱う博物館や美術館の企画は意味があることでしょうか？

アニメやマンガでは、2つの大きな展覧会が関心を集めました。ひとつはロサンゼルスのアカデミー映画博物館⁹が開催した宮崎駿の企画展です(*筆者注：2021年9月から22年6月まで博物館のオープニングを飾った)。私も本当に行きたかったのですが、行くことが出来ませんでした。ただ展覧会のカタログは博物館のオンラインショップで買うことが出来ました。私はブリストルでコーヒーが飲みながら、インターネットですぐに購入しました。

もうひとつは大英博物館で開催されたマンガ展「The Citi exhibition Manga」¹⁰です。博物館学で最もコネクションのある一人であるニコル・クーリッジ・ルーマニエール¹¹が監修した展覧会でした。彼女はマンガに対する純粋な愛を持っています。彼女はその企画を本当に熱望していて、それを実現しました。展覧会には小さな子どもからファミリーまでが訪れました。企画展でマンガの全部をカバーすることは

⁹ 2021年にアメリカ・ロサンゼルスにオープンした映画専門の博物館。

¹⁰ 2019年5月23日～8月26日に、イギリス・ロンドンの大英博物館、セインズベリー・ギャラリーにて開催された。

¹¹ セインズベリー日本藝術研究所研究担当所長、イースト・アングリア大学教授(日本文化美術)。

本当に難しいことなのですが、アニメとは別の文脈でマンガを具体的に語るのはいい仕事だったと思います。

私はあなたがたに今日話したようなことに興味を持ってもらえて感謝しています。私はいまメディアミックスにおける権利について調べようと思っています。それがとても重要なのではないかと考えています。アニメ業界を動かしているのは、コンテンツなのですから。そうしたことをまた伝えられるといいですね。

ヨハン・コント氏 インタビュー

インタビュー実施日時 2022 年 11 月 30 日 11:00~12:30@渋谷・東京

ヨハン・コント Yohann Comte

シャレード 海外セールス兼映画プロデューサー/シャレード CEO

パリを拠点とする映画の配給・製作会社シャレード(Charades)の共同設立者。ゴーモン(Gaumont)の海外セールス部門で副代表を務めたのち、共同経営者として 2017 年にシャレードを設立した。ミニシアター系スリラー『Swallow/スワロウ』、2020 年ベネチア国際映画祭受賞作品『ワールド・トゥ・カム 彼女たちの夜明け』ではエグゼクティブプロデューサーを務めた。

—— マンガとアニメーションの国際的なシーンで作品の価値づけに影響を持っているのであろう人にお話を聞いて、価値づけの過程を解明するのが今回のプロジェクトの目的です。それをまとめたいと思っています。インタビューは僕がアニメーションを担当しておりまして、あともうひとり椎名ゆかりさんというかたがマンガ担当ですが、今日は僕だけで聞かせていただきます。

まずヨハンさん自身の映画に関わってきたキャリアを説明していただけますか？ それを知るとお話をより理解しやすいかなと思います。

私は子どもの頃から映画が好きで、何か映画の仕事をしたいとずっと思っていました。ただ両親はもう少し真面目な勉強をして欲しいと思っていたので、経営の勉強をしました。けれどもビジネススクールを出てすぐに映画業界で最初の仕事を見つけました。最初の仕事は、ロワシーフィルムという海外セールスの会社です。その後、ゴーモン¹というもっと大きい会社に転職しました。映画の海外セールス会社では世界で最も古いと言われる会社です。

—— 私はアニメーション史の中でアニメーション監督の価値づけがとっても重要だと思っているのですが、ヨハンさんに今回お願いした理由のひとつに世界的に著名な細田守監督が世界で認められる過程で、ヨハンさんの力が大きかったからです。そうしたことを踏まえて、ヨーロッパの映画界で日本のアニメーションの監督がどういうふうにエスタブリッシュ(地位を確立)していくのかの過程を教えてください。

(地位の確立は)ステップバイステップで進んでいくものだと思います。それでも国際映画には大きな役割があると思います。

細田監督については、最初にスペインのサンセバスチャン国際映画祭²のメインコンペティション部門

¹ 1895 年にフランスの発明家、実業家であるレオン・ゴーモンが創業した映画制作会社。

² 1953 年からスペイン・バスク地方で開催されている国際映画祭。

に『バケモノの子』³が入ったことが大きかったです。アニメーション作品がこの映画祭のメインコンペに入ったのは、『バケモノの子』が最初だったと思います。

本当であればみんなカンヌを目指すものなのですが、『バケモノの子』はもう少し大衆的で一般向けの映画だったのでカンヌ向きではないと考えたことで、他の路線を狙わなくてはならなかったのです。また映画祭では作品に関連したテーマの内容や知名度がある監督が選ばれますが、細田監督はまだその頃はそこまでの名前が知られていませんでしたから、サンセバスチャンを狙いました。

なぜサンセバスチャンかについては、カンヌ国際映画祭の選考委員の人たちがサンセバスチャンのセレクションをすごく注目して、きちんと見ているからです。そこで上映された作品をいい映画だと考えるからです。ですからサンセバスチャンに行ってから、その後にいわゆる三大国際映画祭を目指しました。

——数多くいる日本のアニメーション監督の中で、なぜ細田守監督が国際映画祭に耐えうる、それだけのステータスを獲得できると思ったのですか。

実は細田監督のことをすごく前から知っていたわけではなかったんです。けれども友人が『『おおかみこどもの雨と雪』という素晴らしい映画があるよ』と教えてくれました。この映画を観た時に素晴らしく感動しました。私にも兄弟がひとりいるのですが、兄のほうはオオカミ的な生き方をして、自分は人間的な生き方をしている。自分の兄弟と照らし合わせながらとても感動し、すごいなと思っていました。

ある日の午前中にそれを見たのですが、ちょうどその日の午後にスタジオジブリの国際関係のことをやられているかと約束があったので、「今朝、『おおかみこどもの雨と雪』という素晴らしい映画を見た」と話しました。そうしたら「興味あるなら(作品の関係者に)紹介してあげますよ」と言われました。それが最初の出会いです。

細田監督に興味を持つのは、映画の原作を自分で書いているからです。いわゆる原作ありきのアニメではないというのはすごく大きいです。国際的な舞台で活躍するには、自身が原作者である、作家であることはすごく大事で、そうした意味で細田監督はきちんと原作も書ける人です。

有名なマンガ原作を使っても、自分の映画にすることができる人はいます。けれどもやはり日本のマンガを原作にした映画の多くは、監督自身のものにはなってないですね。有名なマンガ原作の映画化は、映画祭で評価される可能性は低いと思います。

——映画を評価する基準みたいなものをお持ちでしたら教えていただけますか？

自分が好きだな、面白いなという作品は2種類あります。ひとつはすごく身近なストーリーだけれども、見たこともないようなところが舞台になっているもの。もうひとつは全然知らないストーリーだけ

³ 2015年に公開された日本のアニメーション映画。スタジオ地図制作、監督は細田守。第63回サンセバスチャン国際映画祭(2015年)のコンペティション部門に出品された。

れども、身近なところが舞台になっているもの。夢を見させてくれると同時に、自分がきちんと理解できる接点があるのがいい映画だと思います。映画は感覚的な、そして感情の旅なのです。

——ヨハンさんがこれはいいなと評価できる作品があったら教えていただけますか？

難しいですね。日本のアニメーションではなく、ベスト・オブ・ベストで挙げさせてください。ひとつは『タイタニック』ですね。あとは70年代のアメリカ映画が好きです。ジュリー・クリスティという女優が好きで『ドクトル・ジバゴ』⁴、それに『カッコーの巣の上で』⁵や『美女と野獣』⁶も気になります。

『美女と野獣』の話をすると多くの人が、ディズニーアニメーションが好きなのだと思いますが、私が好きなのはジャン・コクトー⁷のほうです。

——ハリウッドの大作映画は、ヨーロッパの作家性の高い作品と比べるとちょっと低く見られている気がするんですけども、それはないですか？

パリで育つと作家映画をすごく見るのだと思いますけれども、私は田舎の村で育ったので見ていたのはアメリカ映画でした。私はお母さんと一緒に映画を観ていたもので、そのなかで培われたものなんです。だから映画の歴史をたどるように映画を見て行きました。70年代の映画が好きで、アメリカの作品に影響を受けていて、もっと遡っていくとそのドイツの作品とかに行き着きます。やはり子どものときに影響されたものが今でも残っています。

監督同士の間での影響はとても面白くて、作品が似ているからといって必ずしも影響し合っているわけでは全然ない。新しい何か、社会派だったり、ドラマっぽいものを作っている、それが実は別の全然違うタイプの人に影響を受けていることとかもあります。

あとはそのひとつのサークルのリーダーがものすごくフランスに影響を受けたとか、全然違うタイプ作品が影響しあっています。そういう影響関係は面白いなと思います。現代の関係で言えば、そこに黒澤明⁸とか小津安二郎⁹とかが入っていると思います。けれどもアニメは今までここ(相互の影響)に入っていないませんでした。

⁴ 1965年のアメリカ合衆国、イタリアの映画。監督はデヴィット・リーン。

⁵ 1975年のアメリカ合衆国の映画。監督はミロス・フォアマン。

⁶ 1946年のフランスの映画。監督はジャン・コクトー。

⁷ 1899年－1963年。フランス。詩人、小説家、劇作家などとして著名だが、映画監督、脚本家としても活躍した。

⁸ 1910年－1998年。日本の映画監督、脚本家、プロデューサー。『羅生門』(1950年)で第12回ベネチア国際映画祭(1951年)金獅子賞を受賞した。

⁹ 1903年－1963年。日本の映画監督、脚本家。代表作に『東京物語』(1953年)、『浮草』(1959年)など。

——日本のアニメーションは今ヨーロッパの中でどういう位置づけにあるんでしょう？

昔は日本のアニメは、ニッチな人(限られた人)しか見ていませんでした。一部のアニメファンが見るものです。それが今になっては本当にメインストリームになったなと思います。若い人はほぼ全員がマンガを読んで、アニメを見ているから最早メインストリームです。ただやはり原作を自分で書いて作っている人と、人気マンガのIPを使ってアニメを作るのは大きな違いがあると思います。

いわゆる漫画原作と新海(誠)や細田(守)、宮崎(駿)とかオリジナルで作っている監督の作品には、大きな違いがあります。新海監督の作品は作るものがすごく似ているから、もう映画としてのIPになっているんじゃないかなって思いますね。宮崎監督や細田監督に比べて似たような共通するものをいっぱい作っているのが新海監督だと思います。

——最初の話に戻るのでですけど、細田守さんがサンセバスチャンで『バケモノの子』が取り上げられ、その後『未来のミライ』でカンヌ国際映画祭¹⁰にかかり、さらに米国アカデミー賞長編アニメーション賞でノミネートされました。最新作の『竜とそばかすの姫』¹¹では、またカンヌの公式セレクションを積み重ねました。この流れもう少し詳しく説明していただけますか？

なぜサンセバスチャンかといえばファンの人がきちんとセレクションを注目しているからです。『未来のミライ』はカンヌの監督週間¹²でした。

——サンセバスチャン自体もハードルの高い映画祭ですが、『未来のミライ』までアニメーションはメインコンペティションに全く入っていませんでした。そこはどうやって説得したのですか？

私は審査を担当するサンセバスチャンのチームをよく知っていました。『最強のふたり』という映画でいろんな仕事をしていた相手だったのです。しかも『未来のミライ』はゴーモンの頃にやっていた作品でした。ゴーモンは大手の映画会社で日本のアニメに特化しているわけではありません。ゴーモンが選んだ作品と言うことで別にアニメだということに特別な興味を持たないで映画作品だと見てくれたのです。アニメーションは単に映像を撮るために使った道具に過ぎません。アニメーションもやっぱり映画であるという見方がいまは増えています。

それと大きかったのは、スタジオ地図¹³がものすごく協力的だったことです。私たちの国際的な戦略をきちんと受け入れてくれたのが大きいところでした。

¹⁰ 1946年からフランス・カンヌで開催されている国際映画祭。1960年にはアニメーション部門が独立し、アヌシー国際アニメーション映画祭が創設された。

¹¹ 2021年の日本のアニメーション映画。スタジオ地図制作、監督は細田守。

¹² 1969年からカンヌ国際映画祭と時期を同じくして開催されている。

¹³ 日本のアニメ制作会社。アニメーション監督の細田守が、2011年にプロデューサーの齋藤優一郎とともに設立。『おおかみこどもの雨と雪』(2012年)以降の細田守の監督作品を制作している。

『未来のミライ』のときは、スタジオ地図が非常に柔軟に動いてくれました。制作スケジュールの終わりを映画祭の締め切りに間に合わせることはすごく重要なことで、通常は映画祭の 2 ヶ月前には映画を見せなければいけません。つまりはカンヌであれば 3 月に完成していなければいけないのですけれども、『未来のミライ』は 5 月ぐらいにしか見せられる状態にはならないことが分かりました。

スタジオ地図は録音を 5 月に予定していたけれども、遅くとも 4 月 1 日には声が入ったバージョンを映画祭に絶対に見せなきゃいけないんだと。スタジオにとってはお金的には高くつくことだったけれども、私が言ったことを受け入れてくれました。スケジュールを前倒しして音を入れてくれたので、それを見せることができました。

——監督週間はそれまでも高畑勲監督の『かぐや姫の物語』もありましたが、アニメはほとんどありません。やはりアニメに対する偏見はあると思うんですが、実際に映画祭で『未来のミライ』の評価はどうだったんでしょう？

作品の評価はとても高かったです。日本のアニメが何か低く思われているわけじゃなくて、アニメーションを見せる場が映画祭にはすごく少ないのです。今年(2022 年)のカンヌ国際映画祭でもアニメーションは数ある作品の中でも 1 作品しかなかった。それが『プチ・ニコラ パリがくれた幸せ』¹⁴です。ベルリン国際映画祭もアニメーションはすごく別なものと思われがちです。カンヌの方がまだマシだと思うぐらいです。

——アニメーションを別だと考える理由は何でしょう？ 映像の表現の方法の一つでしかないような気がします。それでもやはりアニメーションは子供のものだと思っている人が多く、映画祭で上映される映画は大人が観るものだからでしょうか？

映画祭に選ばれるアニメーションには、少し政治的なメッセージがあったりとか、大人が観るアニメーションというのはあります。

さっきの話に戻ると、『未来のミライ』は監督週間だったのですが、その後の『竜とそばかすの姫』はカンヌの公式セクションと一段あがっています。公式セクションは監督週間が何を選ぶかっていうのをしっかり見ていて、監督週間を通った監督が公式セクションに移るのはよくあるパターンです。

特に『未来のミライ』は監督週間で選ばただけでなくて、その後オスカーにもノミネートされた。当然カンヌは、それをチェックしているわけです。

そうすると次のステップは実はそれほど大変ではない。もう土台ができていますので、会社としても、作家としても、あの作者なんだとみんなが認識しているのです。あとはカンヌのトップが選ぶだけです。あと一番ラッキーだったのは、映画祭が 5 月に開催できない年で 7 月になったことで制作時間の余裕が出

¹⁴ 2022 年のフランスのアニメーション映画。監督はアマンディーヌ・フルドン、バンジャマン・マスブル。

来たことです。それがなかったらもう絶対に入らなかった。

——先ほど新海誠監督は一つのブランドがずっと続いているという話がありました。細田監督は『時をかける少女』のとってもエンタテインメントなところから家族的な『おおかみこどもの雨と雪』、さらにもっと深いところで『未来のミライ』になって、そこから今度は華やかな『竜とそばかすの姫』とどんどん変わっていきました。これはプラスなんですか？ それともちょっと理解しにくくなるんでしょうか？

どちらがいいかはすごく難しい。クリエイティブな作家がそのクリエイティブ性において毎回違うものを作るのはすごく難しいと思います。次は何を作るんだろうという楽しみはあると思います。同じような作品を作るのは簡単なことだと思いますし、同じようなスタイルを使ってそれが自分のスタイルであるというのはありだと思います。けれどもやっぱり毎回驚かされるものがあることは、作家として評価されるのにすごくいいことだと思うんですね。

でも監督が毎回違う作品を作ったとしても扱われているテーマはやはりすごく似ています。舞台とかストーリーとかキャラクターは全然違ったとしても、例えば成長していくことや敵は自分の心の中にあるとか、時空を超えるストーリーとかいろいろあるけれど統一性があると思います。ちょっと細田監督から離れた話ですけど。

——先程社会的メッセージが重要という話があったんですけど、日本のアニメーション作家は一般的にメッセージ性が弱いような気がするんです。日本のアニメーション、実写映画でもそうですけど。

日本のアニメーションは、メッセージは不足しています。『ペルセポリス』¹⁵や『カブールのツバメ』¹⁶などのような政治的・社会的なメッセージはありません。これまでアニメーションの政治的なメッセージ性は強かったのですが、最近は変わってきているなとも思っています。少し前までは政治的な何か、例えば中東で起こっている内政についてとかが多かったんですけど、政治的なメッセージがなくても『竜とそばかすの姫』がカンヌで選ばれた。『未来のミライ』も家族のこととか、人間関係とか、その社会的ところで興味を持たれていると思います。『プチ・ニコラ パリがくれた幸せ』も同じで政治的には全然ないけれどもやっぱり選ばれている。そうした作品が増えてきていると思います。

あと実写については確かに日本の作品には政治的なメッセージはあまりないかもしれません。だからといって作品が評価されないということは全然なく、作家性があれば、それは全然関係のないことです。

¹⁵ 2007年のフランスのアニメーション映画。監督はマルジャン・サトラピ、ヴァンサン・パロノー。第60回カンヌ国際映画祭（2007年）審査員賞を受賞した。

¹⁶ 2019年のフランス、ルクセンブルク、スイスのアニメーション映画。監督はザブー・ブレイトマン、エレア・ゴベール＝メヴェレック。第42回アヌシー国際アニメーション映画祭（2018年）でGan Foundation Award for Distributionを受賞し、第72回カンヌ国際映画祭（2019年）ではある視点部門に出品された。

だから私は三宅唱¹⁷監督の最新作(『ケイコ 目を澄ませて』)の海外セールスでやっているのですが、作品はベルリンにも選ばれています。聾啞の女性が主人公でやはり社会的なところが興味を持たれている。ここしばらくは日本からは是枝裕和¹⁸監督以外に新しい世代の監督がいませんでした。少し前は黒沢清¹⁹監督や三池崇史²⁰監督がいたけれどそこから全然ない時期が続いて、ようやく最近三宅監督とか濱口竜介監督と現代のヌーベルバーグ的な動きが出てきた。彼らは全然政治的な作品ではないと思うけれども作家性がないわけでもないです。

——話が全く変わってしまうんですが批評家について伺わせてください。各国に批評家がいるのですが、映画の価値づけにとって批評は重要なものですか？

オリジナル作品にとって批評はものすごく大事ですね。それはみんな何をきっかけに映画を見るかってことです。全然知らないオリジナルのストーリーだから、それを知る助けが必要です。原作がありきのものだったら映画祭は必要なく、みんなが知っている作品だからちゃんと映画館に出かけて行くことはできます。けれどもオリジナルはやはりまず知ってもらわないといけないので、そのために映画祭も大事になってくる。そして映画祭では批評家の意見が大事になってきます。映画祭にしても、批評家たちから叩かれるような作品を自分たちが選んだってということにはしたくないから、やはりきちんと評価されるものを選ぶ。そうした点で批評家の意見は大事です。

——作品を批評家に知ってもらうことも重要だと思いますが、それに何かしら施策みたいなものはあるのですか？

明らかに映画祭に選ばれることは重要です。それで自動的に批評家たち全員が作品を知ることになります。それからプレスという形で世界中の批評家が知ります。

——批評家個人が有名かどうかといったことあると思いますが、それは重要ですか？あるいはたぶんフランスであれば、フィガロとかリベラシオンとかそういった新聞、あるいは雑誌などは重要なのですか？

両方ですね。ただメディアのほうが大きいですね。スター的なジャーナリストがいるかどうかについ

¹⁷ 1984 年ー。日本の映画監督。『Playback』が第 65 回ロカルノ国際映画祭（2012 年）インターナショナル・コンペティション部門に出品された。

¹⁸ 1962 年ー。日本の映画監督、テレビディレクターなど。『万引き家族』で、第 71 回カンヌ国際映画祭（2018 年）パルム・ドールを受賞した。

¹⁹ 1955 年ー。日本の映画監督、脚本家など。『スパイの妻〈劇場版〉』で、第 77 回ベネチア国際映画祭（2020 年）銀獅子賞を受賞した。

²⁰ 1960 年ー。日本の映画監督。『初恋』が第 72 回カンヌ国際映画祭（2019 年）の監督週間に出品された。

ては、映画には何人かいると思います。ただアニメーションにはほばいないですね。

日本はアニメ大国なのでアニメーションはプレスがそんなに何かやらなくてもちゃんと人が観に行くと思うんです。けれどもフランスの場合はプレスが動いてくれないと、本当に観に行ってもらえない。だからメディアが重要になります。

——今回は作品の価値についての話ではあるんですけども、人気も重要だと思います。例えば配給するときにどれだけ大きく配給するかは、なかなか難しい仕事と思いますが、こうすればフランスで多くの映画館でかかるみたいな方法はあるのでしょうか？

もちろん映画祭とかで選ばれたら箔がついて上映の規模も大きくなりやすいです。でも過去作がどうだったかが重要です。例えば『君の名は。』のようなもうヒットしている監督であれば次の作品はもちろん楽になるわけです。それで大きくなりやすかったりします。

いずれにしてもその仕事をするのは配給会社なので、海外の製作会社にとっては配給会社が映画館に対してどう説得していくかが重要です。それはチェーンの映画館がちゃんとついたりすることで、そうであれば自動的に映画館の数も増えていきます。それは本当に配給会社次第です。

——日本やアニメから離れてですけど、海外の作品でフランスあるいはヨーロッパに持ち込まれてうまく成功した作品、あるいは監督の例みたいなものはありますか？

コロナ前とコロナ後では状況が全然違いますけど、外国の監督の作品を見る層はある程度年齢の高い人が多かったんです。けれどもコロナが始まってからその人たちが映画館にまだ戻ってないっていうのがあります。もちろんそれはフランスとかヨーロッパに限ったことじゃないですけど。

ただ『パラサイト』²¹はアカデミー賞を取る前から、いろんな国で良い成績を叩き出していて、みんなかなり驚いていました。なぜ成功したかは、制作はもちろんあります。成功例の毎回理由がわかれば、たぶんみんなもっと楽でしょうね。

——SNS、例えば Facebook とか TikTok などは影響力はあるのでしょうか？

当然 SNS は重要だと思います。けれども今のところ配給会社が戦略として SNS を使ってそれが本当に結果を生み出しているかは本当のところはわからないなと思います。

映画を見た人たちが SNS 上で発言することはあっても、あえて宣伝として SNS にどのくらい注力しているのか。街中のポスターにお金をかけるよりも SNS の宣伝にお金をかけるってことやってはいますが、そういう一方的な SNS 上での宣伝が効果的なのかはちょっとわからないですね。そうではあるけれど、いずれにしても今はどこの会社もどこの国でも SNS を出しています。

²¹ 2019 年の韓国の映画。監督はポン・ジュノ。第 72 回カンヌ国際映画祭（2019 年）パルム・ドールを受賞。

——話がまた変わるんですけど今、日本のアニメーションの監督で、細田さん以外に注目されている方はいらっしゃるでしょうか？ 企業秘密でなければ。

山田尚子²²ですね。

——山田さんのどこがいいのですか？

本当の作家だと思います。ちゃんとお話の書ける人ですし、アニメーションの使いかたも演出も心に響きます。

——少し抽象的な質問になりますが、人気ではなく、映画の価値、たとえば作家性とか、映画の価値って一体何だと思いますか？

定義は一応はありますが、その作家映画の定義はアメリカとヨーロッパでは違います。ヨーロッパだと自分で脚本を書くのがもっとも基本的なことなんです。ただアメリカだとそうした作家にカテゴライズされているのはマーティン・スコセッシ監督ぐらい。だから定義は変わりつつあると思います。私の中では自分らしいテーマ性を持って映画を作っている人だと思っています。

——日本でもスタジオワークなのか、監督の作家性なのかは曖昧で区別がしにくいんですけど、その定義はすごくわかりやすいです。しかもアニメーションは実写映画よりも多くの人が関わるチームワークですからわかりづらいです。脚本を加えられるとすごくよくわかります。

いや難しいですけど。テーマ性を持っている作品というのが、自分の中での定義ですけどね。

——大きな質問になりますが、今後の日本のアニメーションはどうなっていくと思われますか。ヨハンさんはすでにやられているのかもしれないですけど、海外と日本とで一緒に作業するみたいなことは増えていくと思われますか？

今後、国際化が進むことは動きとしてあるとは思いますが。IP もの、原作者がある作品はもちろん存在はしていますが、日本のスタジオで海外との合作に動いている会社はすごく増えたなと思います。

²² 日本のアニメーション監督、アニメーターなど。『映画 聲の形』（2016 年）が、第 41 回アヌシー国際アニメーション映画祭（2017 年）長編コンペティション部門にノミネートされた。

—— おそらく日本は人口も減っているし、制作費もすごくあがっているで日本だけではビジネスが完結しなくなると思うんです。けれども海外の企業がとりわけ日本とパートナーを組む理由はないわけです。それはアメリカでもいいし韓国でもいいのですから、その時に日本は何をすべきだと思いますか？

いえ日本と仕事をしたいというのはとても多くて、日本のアニメのキャラクターは日本にしかないものなのです。本当にほとんどの国が日本のアニメと仕事をやりたいと思っているはずで。ただ実際には仕事はすごく難しく、まずはちゃんと制作やパイプライン²³を作らないといけない。そしてどちらの側で何の作業をするかをきちんと決めたりとかです。あと過小評価してはいけないのは言葉の問題です。実写みたいに単に外国行って作業をする、撮ってきますっていうような簡単なことではなくて、長期にわたって言語の違う人とやり取りをします。それを可能にするには相当な時間が必要だと思いますので、実際のところはとても難しいです。

—— ヨハンさんがわざわざ日本と取り組む情熱はどこから来ているんですか？

日本のアニメーションに関して話をすると、日本のアニメのスタイルは、やっぱり日本人以外の人があると本当にすぐわかる。「日本人じゃないんだ」って、お客さんは本当にそういう目を持っているから偽物を作れない。だから本物を作るには日本とやるしかない。だからこそ日本と仕事をしています。

—— たぶんヨハンさんが考えている以上に日本の監督やプロデューサーで海外に出て行きたいと思っているかたは多いと思います。彼らは何をすべきでしょうか？

海外に行きたいだけでなく、行くために必要な条件を飲むことが大事です。さっき話したように、スケジュールを合わせたり、すごく大変なことなのですがそれを嫌だと言うのではなくです。細田監督だってカンヌで上映はされましたが、ああいう場でワールドプレミアとしてやるための条件をきちんと飲まないで舞台で大きく出るってことはできないです。

—— 日本のアニメーションは公開直前まで制作していて、完成前に他の国でプレミアをやるのは難しいことが多いです。

海外では多くの人が映画祭のスケジュールをまず考えて進めていきます。日本は自分の国のマーケッ

²³ 「映画などの大規模プロジェクトにおいて、制作の効率化を図るための仕組み。モデリングやアニメーション、ライティングといった制作の各段階ごとのデータの受け渡し方法やバージョン管理のためのディレクトリ構造を決めること。データ受け渡しに人為的なミスが発生しないよう、ツールを制作する必要もある。」(「CGWORLD」ウェブサイト

(<https://cgworld.jp/terms/%E3%83%91%E3%82%A4%E3%83%97%E3%83%A9%E3%82%A4%E3%83%B3.html>) (2023年3月16日最終アクセス)

トが大きいから当然ですけども、あまりにもそれを重要に考えてそれを中心になると、海外の考えだともう間に合わないんです。

細田監督とは本当に全て一緒にいろいろ考えながらやってもらっています。ただ誰もが細田さんになれるわけではないですね。もちろん才能もありますし。

インタビューによるサマリー（１）マンガ分野

文化庁 メディア芸術担当調査官

椎名ゆかり

【目的】

本調査は、海外において日本のマンガに対する評価がどのようなものなのか、そしてその価値づけがどのように行われてきたかについて知ることを目的とする。ここで「価値づけ」とは「価値が高い作品として位置づける」という意味で用い、価値が高いという評価を受けることをほぼその同義とみなすが、「評価」には様々な評価軸や基準があり、「評価」自体は一元的なものではない。本調査では批評的に文学的・芸術的価値が高いとする評価、ひとりのインタビュー相手の言葉を借りると「エリート主義的評価」に焦点を当て、その評価が与えられる経緯をインタビューの内容から検証する。

【方法論】

今年度はヨーロッパから開始することとし、まずフランスとイギリスで2人ずつ、合計4人のコミックスの専門家にインタビューして、価値づけの経緯について質問した。それぞれの国では現地のコミックス／バンド・デシネを専門とする人と日本マンガを専門とする（もしくは日本マンガに詳しい）人をひとりずつ選んでいる。（ちなみに、本稿では日本のマンガを「マンガ」、アメリカまたはイギリスのマンガを「コミックス」、フランスのマンガを「バンド・デシネ」と表記する。）

インタビュー相手（プロフィールの詳細は別紙参照）

・フランス

Didier Pasamonik（ディディエ・パサモニク）

コミックスを専門とするベルギーの出版者、ジャーナリスト、キュレーター。

Matthieu Pinon（マシュー・ピノン）

日本のアニメ、マンガ、現代日本文化を専門とするフランスのライター、編集者。

・イギリス

Paul Gravett（ポール・グラヴェット）

イギリスのコミックス評論家。キュレーター。

Roger Sabin（ロジャー・サビン）

イギリス、ロンドン芸術大学教授。ポピュラーカルチャー担当。

【価値付け（評価）の基準】

この調査では批評的に高い評価を受けることに注目したが、上で述べたようにその評価にはいくつも

の評価基準や評価軸があり得る。今回の4人に対するインタビューにおいても、評価とは多面的であり、評価軸を限定することの問題点も指摘されたが、以下の2点が対比するものとしてしばしば言及された。

・文学的・芸術的（エリート主義的）評価

知識人による“文学的”もしくは“芸術的”であるとする評価

・商業的評価

商業的成功、大きな売り上げ達成を裏付けとする評価

上記の2点の評価は相互排他的ではなく、文学的・芸術的評価を受けていても商業的に成功する場合もあるが、インタビューでは文学的・芸術的評価を受けた作品は商業的に成功していない、商業的に成功した作品は文学的・芸術的評価を受けていないとして、それぞれを別の作品群として捉える見方も多く見られた。

そして4人のインタビューから、イギリスでもフランスでも、「MANGA」と聞いてイメージするのは商業的成功作であり、文学的・芸術的評価を受けている日本マンガはまったくないわけではないものの、ごく少数であることも判明した。

【文学的・芸術的価値付けの経緯】

作品やマンガ家に対して文学的・芸術的に高い評価がフランスとイギリスでどのように与えられているのかに関して、4人のインタビュー内容をまとめると以下ようになる。

●どこで発表／出版されるか

- ・文学的・芸術的雑誌に掲載
- ・文学的・芸術的作品を出すというブランドイメージを持つ出版社から出版

●どこで展示されるか

- ・権威ある施設（大英博物館など美術館、博物館）
- ・国際的に著名なフェスティバルで大きく取り上げられる、展示が行われる

●どこで作品についての情報が発信されるか

- ・大手新聞文化欄
- ・文芸誌（ファン向けの雑誌ではない）

●誰がそれについて語るか

- ・文学的・芸術的批評家
- ・文学的・芸術的な批評をする批評家により賞賛されている作家
- ・有名人（スポーツ選手、芸能人、有名 Youtuber 等々）

●その他

- ・世界的な賞の受賞
- ・日本国内での受賞
- ・「グラフィックノベル」*というラベル付け

*「グラフィックノベル」という言葉を大雑把に解説するとふたつの意味があり、一つ目は「文学的・芸術的に高い評価を受けるコミックス／マンガ／バンド・デシネ」、二つ目は「コミックス／マンガ／バンド・デシネの単行本」である。本稿では前者の意味で使う。

上記に挙げたそれぞれの項目に価値づけの経緯として意外なものはないが、あらためて現地において知識層からの文学的・芸術的評価の価値づけの経緯を洗い出し、確認することができた意義は大きいと言える。

【価値づけ】

価値づけに伴う文学的・芸術的評価そのものがどのように形作られているのかについて、インタビューから多くの示唆を得ることができた。紙幅の関係から重要と思われる以下の2点を取りあげることとする。まず一つ目は、いかに価値が相対的に形成され得るかについて、二つ目は、いかに価値が歴史的に流動的か、という点である。

■相対的価値付け

フランスのマシュー・ピノン氏の話から、2000年代初頭にフランスで起きた価値づけを巡る攻防の詳細をうかがうことができた。

90年代後半から2000年代前半にかけて、アニメ化もされてヒットした日本マンガは人気を博したものの「暴力的で子どもの教育に良くない」とされ、日本マンガ全体が否定的に議論される風潮があった。それに対抗し2000年にバンド・デシネの作家であるフレデリック・ボワレ（Frédéric Boilet）が作家性の強い日本マンガ家を称揚するムーブメントを興す。それは「ヌーベルマンガ」ムーブメントとも呼ばれ、2000年代初頭の5～6年の間フランスのバンド・デシネ界で注目を浴びた。

ボワレは「暴力的で子どもの教育に良くない」と否定的に語られているマンガから、彼が芸術的に優れた作家性が強いと考えるマンガを差別化するために、通常 MANGA は男性前置詞（le）を使うところ、敢

えて女性前置詞(la)を使用した。つまり、商業的には成功しているが否定的に語られることが多い作品は「le manga」、芸術的なマンガを「la manga」としたのである。

このようなムーブメントは、「暴力的で子どもの教育に良くない」作品に対して“文学的・芸術的な作品”を意識的に対比させ、人気はあったが否定的に評価された前者の作品を相対化することで後者の価値付けを行った例と言える。

■価値の歴史的変化

ロジャー・サビン氏からは、社会の価値観の変化と共に作品の価値が変わる例が挙げられた。

サビン氏はアメリカのコミックス・アーティストで、これまで世界のコミック史上において高く評価されてきたロバート・クラムを挙げて、クラムを現在の社会的価値観では評価するのが難しい作家の例として語った。60年代にデビューしたクラムは当時のヒッピー・ムーブメントに色濃く影響を受けたアンダーグラウンド・コミックスの文脈でデビューし、社会的因習や既存の規則を破る作品で高く評価されてきた。しかし、現在の社会的価値観によると彼の作品は差別的として見られる面を多く抱えている。一方、高橋留美子の作品にはジェンダー的に流動性のある人物がしばしば登場する点が多様性を表していると捉えられ、現在の価値観に合っているとして近年その評価が高まっているという。サビン氏は、歴史とはその時の価値観に従って書き換えられていくものであり、今後書かれていく世界のコミックス史において、これまで巨匠として評価されてきたクラムより高橋留美子が重要になる可能性を示唆した。評価は社会的価値観に基づいて行われ、その時々時代の価値観に従って文学的・芸術的評価もその基準が変化する。つまり社会的価値観の歴史的な変化によって作品や作家の評価も価値付けも変わることを指摘しているのである。

【文学的・芸術的評価のための提言】

以下は、4人のインタビューで挙げた日本マンガに対する文学的・芸術的評価を向上するための提言をまとめたものである。

・海外では多様な日本マンガ作品が紹介されていないので、さらなる紹介が必要

アニメ化されたヒット作品ばかりが目立ち、日本マンガに対するイメージが固定化されている。実際に日本で出版されている多様な作品群を海外でもさらに出版し、日本のマンガの多様性を打ち出していく必要がある

・日本マンガの良いところを海外の価値観をもとに言語化してもらう必要

日本からの情報発信も必要だが、海外の価値観に従って海外の人々に共感してもらえる情報を発信することが重要

・現地での日本文化理解を深めることで日本マンガ作品の理解も深め評価を上げる必要

作品自体の情報をもっと出して、読者に届けることが重要

- ・図書館や学校などの機関で日本マンガをもっと扱ってもらう必要

図書館や学校という場所でマンガという文化を“制度化”し、読者を増やすのみならず、マンガそのものの価値を上げる

- ・日本のマンガ家をもっと“作家”としてプロモーションする必要

作品も重要だが、マンガ家を作家性のある“作家”として文学的・芸術的評価の対象にすることが重要

- ・文学的・芸術的作品を出しているというブランド力を持つ出版社から日本マンガを出す

海外の出版社のブランドにより意識的になり、時には戦略的にそのような出版社から出すことが必要

【まとめ】

ヨーロッパの2カ国（フランスとイギリス）での識者4人に対するインタビューという限られた調査ではあったが、マンガの価値づけに対する基礎的な情報を得ることができたと感じている。先に「文学的・芸術的（エリート主義的）評価」と「商業的評価」が対比された例を述べたが、実際に文学的・芸術的評価が商業的成功をもたらす（アングレーム国際マンガフェスティバルでの受賞が売上部数の伸びに繋がる、等）場合や、商業的に成功した作品をエリート主義的な価値の文脈に位置づけていくことの重要性もインタビュー内で指摘されており、どちらかの片方の評価だけに注目することは日本マンガに対する価値づけの全体像を見えにくくすると思われる。今後は様々な評価軸を視野に入れ、同時に現地の社会的価値観に敏感であることも重要だろう。

日本のメディアにおいては、海外での日本マンガについて主に商業的成功を中心に報道されており、商業的な成功が作品の優秀性を裏付けているかのように語られることも多かった。今回の調査で見えてきた文学的・芸術的評価による価値づけの基礎的な経緯は、今後日本マンガの世界的な評価の向上を考えた時、そのために求められる戦略的アクションの方向性を明確に示していると言えるだろう。

インタビューによるサマリー（２）アニメ分野

ジャーナリスト

数土直志

「海外におけるメディア芸術作品の評価をあげるための「価値づけ」経緯の実態調査・研究プロジェクト」では、私は主にアニメ分野の調査にあたった。調査の方法は、「価値づけ」に大きな役割を果たしていると考えられる人物に対するインタビュー・聞き取りにより、その実態に迫るものだ。今回はリソースや期間も限定されることから、日本アニメの海外普及の初期段階で大きな役割を果たした国であるフランスとイギリスに絞って実施している。

アニメについては、イギリス 2 名、フランス 1 名の合計 3 名にインタビューしている。また今回インタビューとのかたちにはならなかったが、加えてフランスでパリ国際アニメーション映画祭のアーティストディレクターであるアレクシス・フノット氏からも話を伺った。

インタビューは 1 時間半から 2 時間で当初設定した質問に基づいて進める予定であったが、インタビューからのひとつの回答が長くなる傾向があり、必ずしも全ての設問を網羅できていない。一方で、それぞれの専門における立場からのより深い考察が得られた面がある。ヘレン・マッカーシー氏からは主に「ファンコミュニティからのアニメの価値づけ」、レイナ・デニソン氏からは「アニメにおけるアカデミズムの役割」、ヨハン・コント氏からは「アニメ映画の価値づけにおける映画祭の役割」と「一人の監督の価値づけの形成過程」の知見を得ることができた。

またマンガ分野のインタビューにもアニメ分野との重なる発言が多くあり、「価値づけ」の仕組み・過程を知る補強になっている。例えば 1980 年代後半から 90 年代後半のフランスのテレビ番組「クラブドロテ」のアニメ・マンガ文化に対する影響の大きさやイギリスにおいて映画「AKIRA」が極めてエポックメイキングだったことは、多くのインタビューからたびたび発言があった。

ここでは 3 つのインタビューの概要と、そこから得られた傾向、海外における日本アニメの価値づけの枠組を提示する。

【インタビューの概要】

[ヘレン・マッカーシー氏]

ヘレン・マッカーシー氏は 1980 年代初頭よりイギリスにおいて日本アニメの普及、地域での文化の立上げに大きな役割を果たした。ジャーナリストや編集者の仕事が多くある一方で、企業のコンサルタントや上映会のキュレーションなど多様な分野でアニメに携わる。著書などでは多くの研究活動を行っているが大学などのアカデミックな組織に所属したことがなく、独自の立場を築いている。他のインタビュー（レイナ・デニソン氏、ロジャー・サビン氏）の話の中でもしばしば彼女の活動が言及されたように、イギリスにおける日本アニメ文化史のなかで非常に重要な位置を占めている。

しかしマッカーシー氏の特筆すべき仕事は、インタビューでも多く言及された初期のファンコミュニティの醸成や文化全体の振興にあった。例えば日本アニメがイギリスに導入された初期段階、『AKIRA』を発見し、彼女を中心としたメンバーがその拡散に務めた。

マッカーシー氏自身はアニメの価値づけについて、商業的なものと作品そのものの価値づけを異なると認識している。そのうえで「一般的なファン」、「ジャーナリストなど作品を考察する人たち」、「アニメや作品を深く研究するアカデミックの人たち」とアニメの受容者を3つの層に分けて捉えている。なかでもアカデミックな役割を重要視している。同時にアカデミック以外での研究や資料アーカイブをする人々にも深く言及した。マッカーシー氏のインタビューからは、彼女が「研究」と「ファン活動」のふたつの軸がイギリスにおけるアニメの価値づけに大きな役割を果たしたと考えていることが受けとれた。

[レイナ・デニソン氏]

レイナ・デニソン氏は米国生まれの研究家だが、現在はイギリスのブリストル大学の映画・テレビ学部でメディア分野の教授として研究活動し、教鞭をとっている。スタジオジブリの研究家として注目を浴びる一方で、子供時代からアニメとの関わりがあり、長年のアニメファンでもある。

インタビューでは日本アニメの評価の確立から始まり、配信プラットフォームが与えた影響、ディズニー作品との違い、日本文化理解におけるアニメの役割、初期のアニメファンの形成など多方面のトピックスが語られた。そのなかでもデニソン氏からは特にアカデミズムの話を多く聞くことが出来た。

しかし、事前の予想し反してアニメにおいてのアカデミズムにおける価値づけは、デニソン氏はあまり大きくないと考えていることが話から感じられた。むしろアニメにおけるアカデミズムは立ち上がったばかりであり、まだその影響力は弱いと捉えているようだ。これはヨハン・コント氏が、映画には影響力のある批評家は存在するが、アニメーションには存在しないとの発言とも関連する。アニメにおける批評・アカデミズムの役割はむしろ今後の成長にかかっていると受け止められている。

一方でスタジオジブリについては、他のアニメ作品や制作者とは異なった価値の形成があったことが語られた。それが強力なブランドを築いているというわけだ。日本アニメの価値づけにおけるスタジオジブリの存在・役割をどう考えるかは、今後より深く考察すべきトピックかもしれない。

[ヨハン・コント氏]

ヨハン・コント氏はフランスの大手配給会社ゴーモンでの経験を経て、自身の映画会社を立ち上げた。他のインタビューと異なりアニメファンであったといった背景はなく、ビジネスでは実写映画とアニメーションの両方を扱う。今回のインタビューのなかではアニメから一番遠いとも言えるが、それだけにコント氏の視点は貴重でもある。

インタビューではゴーモン時代から関わった細田守監督作品を通じて、ヨーロッパにおいて細田守監督の評価がいかに確立されていったかが詳細に語られた。映画業界の仕組みを考えたうえで、いくつかの施策を打ち出す活動は目から鱗であった。

またアニメだけに限らず、映画祭が監督や作品の価値づけに果たす役割、メディアや批評の重要性にも触れている。なかでも印象深かったのは、そうしたややアニメから離れた立場、実写映画の業界からの視

点からでもあるにもかかわらず、日本アニメの将来性をポジティブに捉えていることである。近年の日本アニメ全体の海外での評価・関心の高まりを裏付けるものであった。

■海外におけるアニメの価値づけはどのように形成されるのか、その意味は

今回の調査にあたっては、アニメには商業的な成功や一般的な人気とは別のかたちの評価があることを前提していた。ここではそれを「価値づけ」と呼んでいる。インタビュー全体を通じて、この調査の前提とした「価値づけ」（それがいかに呼ばれるかは別として）が存在することは、ほとんど全員の共通認識であった。

この価値づけが、様々なメディア、コミュニティ、組織・機関などを通じて形成されていくことも明らかになった。ここではそうした価値づけを行うものを仮に「装置」と呼ぶことにする。インタビューのなかで挙げられた装置は、次のようなものだ。

- ①映画祭・アワードなど
- ②展覧会・上映会などキュレーションされたイベント
- ③アカデミックな研究者とその研究・論文
- ④批評家
- ⑤研究者やコアなファンのネットワーク

ただしどの装置が価値づけにより大きな役割を果たすのかは、それぞれの立場において考えたかたも異なる。例えばコント氏は映画業界との立場から映画祭の役割を重視し、マッカーシー氏はファンコミュニティを重視する。

映画祭やアワードは、それに選ばれることで作品やスタッフの知名度をあげるだけでなく、厳格な審査を経たという事実から価値が生まれる。名のある組織や施設などにおける原画展や上映会も同様だ。お墨付きを与えられたと判断されるからである。

お墨付きを与えられることで、メディアが作品の価値を拡散していく。メディアは価値づけを広げるだけでなく、それ自体も歴史を持ち、権威を掲げており、それらが報じることで価値づけは強化されていく。こうした価値づけのループには、さらに批評家やアカデミックの人々も含まれる。

価値づけは映画祭や展覧会で突然起きるように見えるが、実際には段階的なものになる。そこに取り上げられるまでのステップアップがあり、時には明確なルートも存在する。

今回の調査でもっとも知りたいと思っていたのは、そうした作品を選考する場所に作品を持っていくのが誰かである。おそらくそれは今回インタビューを引き受けていただいたかたのような、価値あるものを探している人たちなのでないかと想像される。ファンコミュニティのアーリーアダプターや、批評家・ライター、さらにはビジネス関係者などである。

さらに価値づけする作品を探す人々、映画祭やアワード、展覧会など、それ自体が社会で高く評価されていることが重要である。映画祭であれば世界 3 大映画祭、組織であれば大英博物館、ルーブル美術館、バービカンセンター、ICC といったものだ。つまり新たに価値づけされるものは、すでに価値づけら

れた人や組織・機関が生み出し、それがスパイラル的に広がっていく側面が強い。

ここで注意したいのは、そうした価値づけを権威づけと混同しないことである。価値づけが積極的される背景には、商業的に成功する作品の存在感が大きい中で、価値ある作品が埋もれがちとの事実がある。コント氏は「映画はプロモーションをしないと人がこない」と述べる。価値づけの装置は決して強固なものではない。価値づけとは放っておけば忘れられてしまう優れた作品やスタッフに積極的に目を当てて、歴史に残していく作業なのではないか。今回の調査を通じて、至った結論である。

価値づけ調査雑感～英仏の7名インタビューに接して～

開志専門職大学アニメ・マンガ学部／学部長代行・教授
株式会社ファンタジスタ取締役会長
成田兵衛

私は1988年—1996年の8年余りを日本の小学館で、1996年—2011年の15年間をアメリカのVIZ Media（転籍当時はVIZ Communications）で、2012年—2017年の6年間をフランスのVIZ Media Europeで過ごし、いずれの時もマンガやアニメを各国（地域・大陸）にディストリビュートする業務に就いてきました。日本の編集者を経験した後、海外で20年以上マンガ・アニメビジネスを行ってきたのは、おそらく私だけだと思います。

海外でビジネスを行っていると、あらゆるジャンルで多くの「日本のもったいない」に接します。マンガアニメも然り、です。その実感から私が常に心がけてきたのは「日本のマンガアニメの海外における底上げ・底支え」ということでした。この先、マンガやアニメは何十年も続く、という考えと同時に、しかし従前のビジネスモデルだと海外ではいずれ沈む、という危機感を持っていたので、とにかく海外においてもさまざまなマンガアニメが紹介されるべき、それが結果マンガアニメマーケットを長期安定的に広げる唯一の手段、と思い続けていました（います）。そんな私にとって今回の価値づけ調査は、まさにぜひ参画したいプロジェクトでした。

参画してよかった、心からそう思っています。

マンガアニメ「ビジネス」を通して海外から日本を見てきた、要するに、今回インタビューした7名の方々とは立場を異にする人生を送ってきたわけですが、彼らの発言は共感を覚えることだらけで、さらに気づきも多く、今後の海外ビジネスの大きなヒントをもらった気分です。

いわく、

- ◇マンガ自体は一時的な流行ではない
- ◇英国では、マンガはある特定の、狭い見解しか持たれていない
- ◇若者はマンガアニメが好きで、その多様性を気に入っているが、だからと言って日本文化に詳しいわけではない
- ◇マンガの価値を高めるには、マンガの良いところを海外で見つけてもらう、海外の価値観を言語化してもらう必要がある
- ◇海外でアニメを評価する層には3レイヤーある（これは日本でもそう思います）

- ◇アニメ作品の海外進出は、原作者サイドの全面的な協力と海外の必要条件を受け入れることがキー
- ◇全員がベストセラー作家である必要はない。しかし海外ではベストセラーしか紹介されていない
- ◇行政でできるのはトップ 20 以外のマンガを前面に出していくこと
などなど。

文字数が足りないので今回はまったく書ききれませんが、彼らの語るたとえ 1 行 2 行の発言でも非常に奥深く、それぞれについて何時間でも議論できます。

最後に、このプロジェクトを、海外マンガ評論世界一の椎名ゆかりさん、そしてアニメ評論世界一の数土直志さんとともに行えたことに感謝し、第 2 弾、第 3 弾と続くことを切に願って私の拙い雑感を終了いたします。

「価値づけ」促進のためのエージェントビジネスの可能性とそれを広げるために

GEM Partners 株式会社

代表 梅津文

本プロジェクトで実施した専門家に向けたインタビューによって、価値づけの具体例や価値づけ概念の明確化、価値づけの背景にあること、価値づけを促進する要素などが棚卸された。これにより、どのように今後再現性高く価値づけを実現できるか、「価値づけのためのプロセスデザイン」ができる要素がそろってきている。ここで得られた示唆がメディア芸術に関わる産業振興の政策実施、産業の活性化に役立っていくはずだ。そのなかでは価値づけの促進を企業活動、事業化することも選択肢となってくる。ここでは、「価値づけ」が企業活動のなかで展開される場合に、メディア芸術に価値をもたらし続けるうえで念頭に置くべきと考えることを挙げる。

○最終的な価値づけ対象は作品ではなく、人。「作家」「クリエイター」を価値づけすることがゴール

「価値づけ」において暗黙の前提とされていて、なおかつ、重要なこととして、価値づけの対象は「作品」だが、価値づけの結果が資産となり効果を発揮する対象は、作家、クリエイターであることが挙げられる。3月20日開催の新潟国際アニメーション映画祭の本プロジェクトの発表を行ったセミナーの中で、本プロジェクト発起人の堀越氏も、実写映画において自身が価値づけ、事業が成功要因に、作家に着目したことを挙げている。

批評、あるいは映画祭で受賞するなど、一次的に価値づけされるのは作品である。事業の単位も作品が軸となる。こうした作品の価値づけを通して、そのクリエイターの認知と評価が上がるのが重要である。そうでなければ一つ一つの価値づけが点で終わり、線、あるいは面とならない。次に作品を生み出すのは作家・クリエイターであり、複数の作品を紐づけより深い研究や評価につなげる要素も作家・クリエイターだからである。

○作家・クリエイターの価値づけの仕組化のためのエージェント機能の可能性

価値づけのゴールが作家、クリエイターだとしたときに、それを促進するために必要な機能は何か。

現在、企画や作品を売り込むビジネス事業者は数多く存在しており、産業インフラは整っているが、それと比べて、作家、クリエイターをサポート・マネジメントするエージェント機能は事業化、インフラ化しているとはいえない。事業活動に必要な利潤を生むのは作品だからである。ビジネスの単位は個々の作品ごとで、その作家・監督作品の作品をプロデュースする事業者はあっても、その作家・監督自体をプロデュースする事業・企業が整っていない。ましてや、海外に向けては、個人として、あるいはクリエイターの個人事業がサポートすることを越えて、その作家・監督をプロデュースする機能が整っていない。

いのが現状ではないか。

裏を返すと、その人の認知、評価と、過去に生み出し、今後生み出す作品の価値を上げる、エージェント機能を強化する余地がある。アメリカ映画産業、ハリウッドにおいては、俳優だけでなく、監督やクリエイターのエージェントビジネスが盛んで高度に進化しているが、そうしたビジネスの在り方にも多くのヒントがあると考え。グローバルな大きな市場の可能性を考えたとき、日本の作家・クリエイターを束ね、それぞれの作家・クリエイターの価値を最大化しその生涯を通じてサポートするエージェント機能、そのビジネスにはその可能性を検証する価値は大いにあると考える。

○「アニメ」「マンガ」のメディアの枠組みを超えることの可能性

アニメは、映像によるナラティブ、物語形式、つまり映画やテレビシリーズなどの一形態であり、「マンガ」も画像による物語の一形態である。そしてそれぞれの領域の中でのほかの形式、周辺領域との垣根は以前よりあやふやとなっている中、より広くとらえることに突破口が見いだせるのではないか。

今年の米国アカデミー賞長編アニメーション賞を受賞したのは、ギレルモ・デル・トロ監督による『ギレルモ・デル・トロのピノッキオ』だが、同氏は実写映画でアカデミー賞作品賞を2018年に受賞した「シェイプ・オブ・ウォーター」の監督でもある。大友克洋監督も、庵野秀明監督も、押井守監督も、アニメ映画だけでなく、実写映画も制作している。

クリエイターに着目するとアニメ、実写を完全に無関係のものとして整理できなくなるのは必然だが、実写なのか、アニメーションなのかの線引きももはや依然と比べて明確ではなく、スティーブン・スピルバーグ監督による「レディ・プレイヤー1」が実写なのかアニメなのか議論されたように、デジタル化によりますます区別はしづらい。鑑賞者にとっては「素晴らしい作品かどうか」ということが一番重要であり、そもそもあまり区別する意味もあまりない。

また、今回の調査のなかで、MANGAはエリート主義的評価を受けず、その評価を受ける場合はグラフィックノベルと呼ばれ、エリート主義的評価を得ている日本マンガもグラフィックノベルと呼ばれる、とあったが、「マンガ」として位置付けると、海外の枠組みのなかで狭い領域に押し込められてしまう。またコミックの領域は、昨今成長著しいウェブトゥーン含めてコンテンツの形態、メディアプラットフォームの変化が著しく、こうした広い領域に目を配る必要がある。

こうした視座の元、取り組みを狭いところに押し込めるのではなく、より広く、大きなポテンシャルを持ったものとしてとらえることにブレイクスルーの可能性はあるのではないか。

○価値づけの産業化において必要な「指標」の整備の重要性

先述のセミナーにおいて数土氏から「価値づけはデータ化できるのか」という質問があったが、これは価値づけが企業活動として促進・成功するうえではとても重要な点である。

事業であれば売上・利益、作品事業であれば興行収入や発行・販売部数が指標となるが、価値づけに関わる事業者にとっても、これらの指標も同様に重要ではある。さらには、価値づけの方法論の再現性を高め、果たす機能の改善していく上では、より広く事業をとりまく現象や結果のデータ化、定点観測も有効なツールである。メディアのデジタル化によって多くの現象、消費者の行動がデータ化されており、リサ

ーチデータでも取得することは可能である。例えば、個々のクリエイターとその作品のメディアでの露出量、観客数、評価、ファンの数、ファンの質（関与度・熱量、消費時間、消費金額など）、そしてこれらを踏まえた作家・クリエイターのブランド価値指標など、メディア・マーケティングデータを事業・財務データと組み合わせて計測していくことなどが考えられる。