

3：論文等

- 3 - 1 マンガの「見開き」
——掲載メディアを中心に 徐牧云
- 3 - 2 「マンガ展」における展示手法の類型化
——展示手法共有のためのツール開発に向けて 伊藤遊
- 3 - 3 マンガ事情の国際比較
～日本、韓国、シンガポール編～
吉村和真 / 具本媛・原作、キム・スンヨン・作画

3-1：マンガの「見開き」―掲載メディアを中心に

徐牧云

はじめに

研究背景と問題設定

日本マンガが見開きで構成されることは常識として認識されている。見開きがマンガの構成単位として成立することは、掲載メディアの物質性と深く関わっている。掲載メディアと言うと、日本の場合、まずマンガ雑誌が想起されるだろう。日本のマンガ雑誌は印刷面にかかるコストを抑えるために質の悪い紙が使われている。しかし、印刷技術が改良されてきた現在、「週刊誌よりも雑誌単価が高い月刊誌は、紙と印刷のレベルを上げて利益が取れるという計算があり、印刷の美しさで週刊誌との差別化を計る狙いもあり」¹、『週刊少年ジャンプ』のように大量印刷が必要とされる雑誌以外では、良質な紙が採用されるようになっている。ただし、紙の質が変わっても、雑誌の形態に変化があるわけではない。つまり、紙ベースのメディアにおいて、物質性に差が生じても、見開きという表現形態に変化が生じるわけではないということになる。見開きは日本マンガにおいて表現の基盤となっているのである。

一方、中国のマンガ雑誌ではその大半が、比較的に良い質の紙を使っているが、コストを抑えるために1ページの誌面に4ページ分のマンガを掲載するという形式を採用している。要するに、見開き2ページ分の誌面に、8ページ分のマンガが掲載されているということである。そのため、マンガにおける見開きを見開きとして読むことができなくなる。この事実を念頭におけば、日本マンガを学びながら成長している中国マンガでは、日本と同じような見開き意識を成立させる必要があるかという疑問が生じる。

また、日本のマンガでも、「comico」など携帯アプリという新しい掲載メディアでは、見開き以外の形で読まれるマンガが広まりつつある。デジタルマンガ、特に縦スクロールマンガにおいて、見開きは必要なものなのかを検討すべきだろう。

以上を背景に、異なるメディアに掲載されるマンガを分析することで、はたして見開きがマンガに不可欠なものであるかを検討する。また、見開きの役割を切口に、掲載メディアとマンガ表現の相互関係を追究していく。

先行研究

これまでの先行研究において、マンガにおける「コマ」と、コマが構成する「ページ」をめぐる論考は少なくない。まず、三輪健太郎が言っているとおり、マンガの『コマ』なるメディウム、日本のマンガ言説史においては1960年代末に『発見』されたのだが、90年代以降のマンガ表現論においても、マンガの特性に関する議論の中核を担ってきた²。また、グルンステンも、『コマ』がマンガという言語活動の基礎単位³であると述べている³。

コマが構成する「ページ」について、四方田犬彦は「漫画のテキストの最小単位」である「コマ」と「画面」（ページ）の関係を論じている⁴。また、グルンステンによると、コマは単独的に存在するのではなく、「もっと大きな装置の一部としてはじめて理解が可能になるものの」⁵であり、その点は四方田の主張と通じるものがある。さらに、伊藤剛の「コマ展開」、「コマ構成」、「コマ割り」、「コマ構造」といった四つの用語の区分は注目を集めてきた。本稿では、コマ展開とコマ構成、コマ割りという三つの用語を、伊藤剛が提示した定義に従い、以下のように用いている。

コマ構成

「紙面」をレイアウト的にコマに分割すること。また、各々のコマの形状や大きさ、それらの組み合わせのこと。コマの中に何が描かれているかは関係しない。

コマ展開

本来ならば非連続であるはずのコマの並置を、あたかも連続しているように見せること。コマの中に何が描かれるかは密接に関係する。

1. 三河 (2016)
2. 三輪 (2014:87)
3. グルンステン (2009:18)

4. 四方田 (1994:20)
5. グルンステン (2009:17)

コマ割り⁶

コマ構成／コマ展開の両者を総合し、かつ描き文字や吹き出し内外の文字列（言葉）といった諸要素の「紙面」上の配置をあわせたもの⁷。

この三つの中で、最も中心的な役割を果たしているコマ構成については、夏目房之介による左右2ページの見開きへの注目が代表的であり、それをめぐる「見開き単位での構成」⁸は現在、マンガ表現論における常識となっている。一方、グルンステンによると、1ページと見開きは両方とも構成単位になる⁹。「ページ」と「見開き」、どちらがコマ構成の基盤なのかという点では異なる見解が見られる。

しかし、上記のマンガ表現論を踏まえた研究は、中国のマンガについて十分なされてきたとはいえない。例えば、彭之インは日本のマンガ誌に連載されていた中国のマンガ作品を具体例に挙げることで、中国マンガには見開きの意識がないという見解を主張している¹⁰。しかし、中国マンガの不足を探究することを目的にしている彭は、日本のマンガ表現論を判断の基準として、日本マンガと異なる作品を否定している傾向が見られる。本稿では、異なる視点から、見開き意識がもたらす諸効果に焦点を当てていく。

見開き以外の形式で読むことができるデジタルマンガについて、まず本多マークアントニーなどは、共同研究で「WEB 表現へのまんが¹¹の適応について、その方向性として、①縦及び横の『スクロール形式』、②『見開き』に基づくまんがの文法を解体し、一頁単位の表示に基づく文法にシフトした形式、③静止画のスライドショー形式¹²という三つの仮説を提示している。その中で、「①のうち『縦スクロール形式』と③の『スライドショー形式』について、そこで採用されるべき文法を仮定し、それに基づき実験作品を制作した」¹³。その上、紙のマンガで成立してきた

「映画的手法」を、縦スクロールマンガにも移植することが可能であることがわかる¹⁴。見開きについて深く検討していなかった。

また、金孝源は韓国のウェブトゥーンにおけるマンガと日本の「モバイルコミック」¹⁵の表現を比較し、さらに「印刷メディアのマンガ」とも比較することで、ページという構成単位の制限がない点で、ウェブトゥーンにおけるマンガの優秀さを主張している¹⁶。他にも、インターネットで個別の事例を分析する評論¹⁷と、デジタルマンガの独特な表現について考察する学術論文¹⁸がいくつか存在し、縦スクロールマンガを配信する日本で一番大手なマンガアプリ「comico」の編集部が出版したマンガ技法本¹⁹では、新しい表現が提示されている。しかし、その一方でデジタルマンガと紙のマンガを比較する事例分析は充分に行われていない。本稿ではこれまでの先行研究を踏まえた上で、紙のマンガと比較した際、見開きを中心とした表現がデジタルマンガではどのように変化していったかを分析していく。

用語説明

本稿において使用する主要な用語は以下のとおりである。

1 誌面4頁型²⁰

1ページの誌面に4ページ分のマンガを掲載し、中国のマンガ雑誌において用いられている主な掲載形式である（中国語で「四拼一」という）。

1 誌面1頁型

「1 誌面4頁型」とは対照的に、日本のマンガ雑誌において用いられている掲載形式を「1 誌面1頁型」と呼ぶ。

見開き表現

見開きを活用して、左右2ページを一つの画面として取り扱う表現手法である。1ページ単位に直すことができないほどの必然性がある。夏目房之介の

6. 伊藤剛は「コマわり」と記する。

7. 伊藤 (2005:160)

8. 夏目他 (1995a:170)

9. グルンステン (2009:172)

10. 彭 (2013:34)

11. 本研究における「マンガ」。

12. 本多他 (2013)

13. 本多他 (2013)

14. 本多他 (2013)

15. 「携帯端末機から閲覧できるマンガコンテンツ」 (金 2015:42) である。

16. 金 (2015:48)

17. 例えば、「Web マンガにおける視点移動とコマ割、そして単行本化について」
<http://spankpunk.exblog.jp/18269695>

18. 例えば、玉川博章 (2015:59-76)「出版における書物の物質性をめぐって：電子書籍・装丁」

19. comico 編集部 (2015)

20. 日本語教師である一振紀子にはこの翻訳語について協力していただいた。

言う「見開きページが左右にまたがるコマ」という「見開きコマ」も含めている。

ページマンガ

ウェブサイトあるいは携帯アプリなどの本以外のメディアに掲載されるが、ページ単位が保たれ、見開き、あるいはページ単位で読み進めることができるデジタルマンガ（中国語で「頁漫」という）。

スクロールマンガ

ページマンガに対し、ページ単位が解体され、スクロールしていくことによって読み進めるデジタルマンガをスクロールマンガと呼ぶ（中国語で「条漫」という）。

デジタルマンガ

ページマンガとスクロールマンガの総称として使用する。

メディアとメディウム

本稿では、「メディア（media）」と「メディウム（medium）」という二つの概念を使い分ける。メディアとは、「社会学やメディア論で使われる」²¹ 広義の語であり、メディウムは「『絵画』や『映画』などの表現形式を指す」²² 狭義の語として位置づける。例えば、メディアとしての雑誌は読者の読書習慣を含み、メディウムとしての雑誌は、雑誌の物質性を指す。

漫画とマンガ

本稿では、「漫画」と「マンガ」という二つの概念を使い分けている。「漫画」は、1コマ漫画や絵本などを含み、広い意味での表現形式を指す。「マンガ」は、掲載メディアを活かして連続的なコマ構成からなる「ストーリーマンガ」を指すものとする。

論文構成と研究方法

本稿では主に、マンガ表現論とメディア論を手掛かりに、具体例に挙げた作品を通じて見開きを分析していく。各章の分析対象となる作品は、以下の内容に記述したとおりである。なお、記述した範囲以外の例を挙げる場合もある。

第1章では、先行研究をまとめながら、日本マンガ史から見たスタンダードとしての見開きを確認していく。1.1では、見開きに対する意識の成立を考察

し、1.2では「見開き表現」の発展を通じて、その役割を追求していく。1.3では見開き表現から見開き構成へと視点を移し、夏目の理論を踏まえながら構成単位としての見開きを分析する。具体的に、1.3.2と1.3.3では、先行研究で分析された『ジャングル大帝』をもとに、本稿作成の時点にできるだけ近い2016年3月発行の日本マンガ誌と比較し、分析していく。また、引きゴマと見せゴマの役割、及び雑誌と単行本によって異なる見開きの比較から、見開きは唯一の構成単位ではないということを確認していく。1.3.4では、『鋼の錬金術師』を具体例に、本と読者の関係は三次元的空間内にあるため、本でしかできない見開きの表現を考察する。

第2章では、中国のマンガ雑誌における見開きの欠如について論じていく。2.1では、中国初のマンガ誌を考察し、「1誌面4頁型」であるために、中国では見開き意識が成立しなかったことを論じていく。2.2と2.3では、2014年9月と2016年3月発行の中国マンガ誌に連載されていたマンガを中心に、見開き表現の比率を統計でまとめる。この分析を通じて、2.2では、日本のマンガ誌と同様の「1誌面1頁型」に掲載していた中国マンガでも見開き意識が成立しにくい原因について探求する。2.3では、「1誌面4頁型」特有のコマ割りが存在しないことを確認する。

第3章では、デジタルマンガをもとに、日中マンガの見開きの行方を論じていく。3.1では、デジタルマンガの一種である「ページマンガ」の考察を通じて、日中マンガにおいて異なる見開き意識を軸に、異なる見開き表現が成立する事例について論じていく。3.1.1では、日本で一番売れているデジタルマンガ『ワンパンマン』を主な具体例として挙げていく。3.1.2では、中国のデジタルマンガの大手ウェブサイトに掲載され、単行本化もされている3作品を分析していく。

3.2では、デジタルマンガの一種である「縦スクロールマンガ」では、従来の見開き単位でのコマ構成が崩れていることを確認していく。具体的に3.2.1では、

21. 石岡 (2014:218)

22. 石岡 (2014:218)

23. 「ReLIFE」、「坊っちゃんとメイド」、「剣の王国」、「つくもつくつくつくつくも」、「spectrum」、「失格人間ハイジ」、「ぼくらのじかん。」、「明けのトバリ」、「傷だらけの悪魔」、「5evils」、「咲くは江戸にもその素質」、「いつでもイツル荘」、「ピアシェーヴォレ! ~piacevole~」、「さーたん」、「乙女的シンドローム」、「遠くの日には青く」、「菜の花ボーイズ」、「今週のか

なでさん」、「メゾンドワカ」、「地血忌譚」、「らぶコネクタ! -Love Connector-」、「ももくり」、「空想自治区」、「奇奇怪怪カイ」、「ミイラの飼ひ方」、「みかどとまつり」、「パステル家族」、「On the way to Living Dead」、「第3艦橋より」、「和おん!」である。「烈火青春」、「鳳求凰」、「鉄鳴」、「侍霊演武」、「土星玩具店」、「南烟齋筆録」、「白鶴三絶」、「血族伝説」、「永恒之銃」、「花のみぞ知る」である。

「comico」編集部が出版した『デジタル漫画のテクニク』の中で挙げられた32作のうち、ストーリーマンガではない2作を除いた30作²⁴を対象にして、その話数と第1話を調査していく。3.2.2では、一番売れている縦スクロールマンガ『ReLIFE』の単行本の第1巻を中心に、日本の縦スクロールマンガは単行本化の際、再び見開き単位でのコマ構成に戻ることを明示していく。3.2.3では、中国のマンガ雑誌とウェブサイト、アプリなど複数のメディアに掲載され、見開き表現がある10作²⁵を調査し、縦スクロールマンガにおいて、見開き表現がどのように読まれるかについて考察していく。

第1章 日本マンガ史から見た見開きの役割

1.1 見開きに対する意識の成立

見開きによる表現は明治以前に遡るとされる。例えば、夏目房之介によると、『横浜開港見聞誌』（1862年）の中に、「ふたつの見開きで連続する事件（中略）が描かれているが、（中略）この場合見開きひとつが現在でいう1コマにあたるからだ。（中略）現在のコマは間白という分節機能によって成り立っていて、時間と空間の構成がきわめて複雑なのだ」²⁶。つまり、この「ふたつの見開き」は現在の2コマとして認識される。そして、間白でつながるマンガのコマとは違い、連続的な「コマ」はページのめくりによって

つながるものである。

『横浜開港見聞誌』におけるこの二つの見開きによる表現は、マンガの見開き表現と異なる。マンガは見開きと、見開きほど大きくないコマによって構成されている。つまり、マンガの見開き表現は、見開きとコマの間に生じる差によって成立するのである。しかし、上記の例を見ると、見開き単位は唯一の構成単位である。そのため、構成単位としてのコマがまだ成立していなかった頃は、マンガの見開き表現もまだ成立していなかったのである。以下では、まず、コマの成立という観点からマンガ史を簡単に振り返っておこう。

清水勲は、日本における最初のコマ割り漫画が、1881年に発刊された雑誌『驥尾団子』に掲載された本多錦吉郎の6コマ漫画『藪をつついて大蛇を出せし図』であると推定している²⁶。その後、1917年に岡本一平は長編ストーリー漫画「映画小説・女百面相」を『婦女界』に連載しはじめた。この岡本の作品には複数のコマが使われているが、「画面に吹き出しはなく、3、4コマにひとつ説明文が現れる」²⁷という表現形式をとっている。

上記の2作において、マンガのコマに近い存在が見られる²⁸。しかし、マンガのコマは均一の形で機械的に並べられているのではなく、上位の構成単位の下で意図的に組み合わせられているのである。四方田犬彦は「漫画」²⁹のテキストの最小単位を形作っているのが『コマ』である「。」（中略）このコマを隙間なく統合し、視線の秩序を定めることによって『画

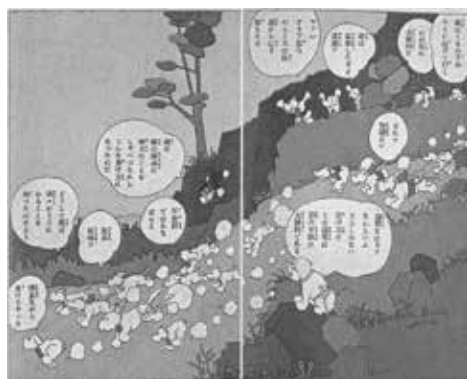


図 1-1



図 1-2

24. 「烈火青春」、「鳳求凰」、「鉄鷲」、「侍霊演武」、「土星玩具店」、「南烟齋筆録」、「白鶴三絶」、「血族伝説」、「永恒之銃」、「花のみぞ知る」である。

25. 夏目他（1995a:206-207）

26. 清水（1991:108）

27. 長谷（2000:21）

28. 長谷（2000:19）

29. ここでの「漫画」は本稿での「漫画」より広い。

面』が成立する」と述べている³⁰。つまり、コマに加え、コマからなる「画面」によって構成されるものがマンガなのである。

四方田によると、1905年の頃よりすでに、アメリカでは「画面」の意識があったことが確認できるが、当時の日本漫画ではその意識はまだ見られなかった。例えば、1939年に『主婦の友』に掲載された「銃後のハチ子さん」について、「読者はその全体が描かれている画面の存在にいっこうに無頓着なまま、コマを追うだけで漫画を読み終わることになる」と四方田は述べている³¹。岡本の「女百面相」と比べれば、「銃後のハチ子さん」のセリフはコマの中に書き込まれ、さらにコマ自体もマンガのそれに近い。しかし、ページ全体を見れば、1ページに何コマが載せられているかによって、漫画の表現が決して変わることはない。つまり、コマが集合体になっていないと言える。

四方田犬彦の「画面」は伊藤剛にとっての「紙面」である。伊藤剛は、マンガにおいて、映画のフレームが『『コマ』と『紙面』のどちらに属するものか、一義的に決定することができない」というフレームの不確定性を主張している。このフレームには以下の二つの意味がある。

観客（読者）にはどうにもならず、前もって「世界」を切り取っている枠という広い意味と、もう1つ、その事前に世界を切り取る装置が「カメラ」であるという映画固有の狭い意味である。前者の意味においては、フレームは「コマ」か「紙面」か決定不能である。そして後者の意味ではフレームは「コマ」に固着される³²。

岡本一平の漫画は「映画小説」と呼ばれることから見れば、そのコマが映画のフレームに相当すると推測できる。コマが映画のフレームのように見えることは、当時として斬新だっただろうが、後に「フレーム」自体と同一視されるようになってしまう。つまり、「コマ」の役割とは異なる「紙面」の役割はまだ開発されなかっただろう。

1931年から『少年倶楽部』に掲載されていた田河水泡の「のらくろ」シリーズは、現在のマンガに非常に近い文法が使われている³³。1932年12月の連載分は『のらくろ上等兵』という単行本として出版された。1969年に講談社が出版した「のらくろ」シリーズの復刻版を見れば、コマの形は均一ではなく、内容に応じて大きくなったり小さくなったりしていることがわかる。通常の連続的な小コマに対して、見開きを一つの全体として用いた見開き表現さえ見られる。ここでは、右上から左下までの視線誘導もやや確認できる【図1-1】。このように、田河の「のらくろ」シリーズで描かれるコマはそれまでの、ただ映画のフレームを模倣する存在としてのコマの役割を乗り越え始めていた。つまり、本という形態を活用することによって、上述した「紙面」の役割も開発されていくのである。本稿では、「のらくろ」のように、掲載メディアを活用して連続的なコマ構成からなる物語を「ストーリーマンガ」（マンガ）と呼ぶ。

また、1933年に大城のぼるの描き下ろし長編マンガ『愉快な探検隊』は中村書店から出版された³⁴。1993年に三一書房の『少年小説大系別巻3 少年漫画傑作集（一）』に収録されているその復刻版【図1-2、図1-3】には、「のらくろ」のように、コマに相対化する現在のマンガに近い見開き表現が見られる。



図1-3



図1-4

30. 四方田 (1994:20)

31. 四方田 (1994:22)

32. 伊藤 (2005:200)

33. 田河他 (2010:123)

34. 松本 (2004:36)

見開きが見開き表現の役割を果たすだけではない。夏目房之介によると、1934年に『少女の友』に掲載された松本かつぢの「?のクローバー」において、「見開き単位の構図の相対性」³⁵が見られる【図1-4】。夏目が指す右ページの1コマ目と左ページの右下にある二つのコマは、左右2ページの関係性を意識することによって描かれていた。つまり、見開き表現以外の見開きに対する意識が確認できるのである。

このことから、日本では1930年代にすでに見開き意識が成立していたことがうかがえる。

1.2 見開き表現の発展

佐々木果は、「近代的な『コマ割りまんが』が本格的に始まろうとしたとき、それが掲載された舞台は雑誌や新聞ではなく、まとまったページ数の描き下ろし単行本だった」と述べている³⁶。単行本は作家に多くのページを与えたため、作家は自由にコマを構成することができた³⁷。

まず、手塚治虫の作品を例に見てみよう。長谷邦夫によると、手塚治虫の初期の描き下ろし単行本には、「見開きワンカットの大場面」（いわゆる「漫景」）が多用されていた³⁸。例えば、1948年の『魔法屋敷』、『ロストワールド』などには、作中でよく「漫景」が見られる³⁹。しかし、三輪健太郎によると、今の見開き表現とは異なり、このような「漫景」は「読者の視線を誘導しない」⁴⁰。読者は同じ絵に長く視線を

止め、何かを探したりして、それを楽しむ⁴¹。当時からすでに、手塚は見開きを十分に意識していたが、それはただ最大の舞台として採用するためであったことが考えられる。このような見開き表現は短命であり、掲載メディアが変わるにつれて少なくなっていく。この点について、三輪は次のように述べている。

かつて手塚作品を特徴づけていたこのような画面は、後に読者から求められないものとなり、見られなくなってゆく。それは、テレビというマスメディアの普及や、マンガ誌そのものの週刊化など、情報の提供される速度がますます増してゆく時代背景の中で、物語メディアとして自らの進む道を方向づけたマンガにとって、避けがたい出来事であったと言えるだろう。物語を効率よく伝達してゆくためには、そのような映像は余計なものでしかない。かくしてマンガは、それぞれのコマに読者の注意を引くべき中心的モチーフを配し、また複数のコマ間を流れる視線を一つの線に沿って誘導することで、一義的な意味伝達を行うメディアとして洗練されてゆくことになる⁴²。

そして、雑誌連載を手がけるようになった後、手塚の見開き表現は変わっていく。三輪によると、手塚治虫が月刊誌『なかよし』に連載していた「エンレの丘」(1960-1961)での見開き表現は、一見「見開きページが持つ一義的な意味は瞬時に了解される」⁴³。つまり、現在の見開き表現と同じ効果を持っていた

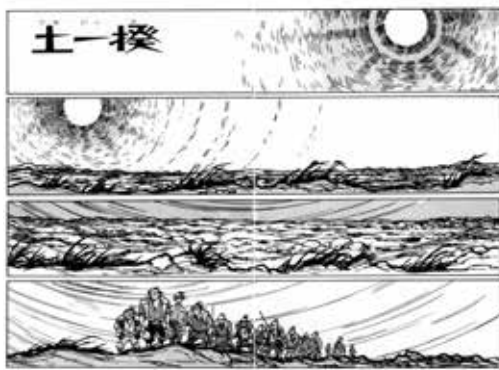


図 1-5



図 1-6

35. 夏目房之介「松本かつぢ『?のクローバー』」<http://blogs.itmedia.co.jp/natsume/2013/07/post-8edb.html>を参照（最終確認：2016年11月12日）。

36. 佐々木（2012:9-10）

37. 佐々木（2012:5）

38. 長谷（2000:17）

39. 手塚治虫『名作オープニング大全：マアチャンの日記帳から火の鳥まで』所収。

40. 三輪（2014:275）

41. 三輪（2014:276）

42. 三輪（2014:277）

43. 三輪（2014:278）

のである。しかし、絵のそばに「ぜんぶでなんびきいるか、かぞえることができますか？」ということが書かれている⁴⁴。三輪は、この1行の文章は編集者によって書かれたと推測している。このように、『なかよし』において手塚の見開き表現はすでに一目瞭然なものとなっていたが、漫景のような遊び機能もまだ残っていた。三輪は「この例が示しているのは、月刊誌におけるマンガが、送り手と受け手の双方にとって、週刊誌におけるマンガとは大きく異なるメディアとして認識されていたという事実である」と述べている⁴⁵。

掲載メディアのページ数が表現に与える影響について、もう一つの例を見てみよう。手塚が1951年から『漫画少年』に連載していた「ジャングル大帝」は、単行本化の際、描き替えられた⁴⁶。夏目房之介は以下のように述べている。

それまで手塚が描いていた赤本＝単行本なら百何十ページありますから、その幅でコマ割りも構成もできる。比較的自由にページの展開を考えられる。(中略) いきなり6ページ、せいぜい10何ページになる。すごく不自由な制約があった⁴⁷。

つまり、読者が1回読める分のマンガのページ数が減っていくとともに、コマ構成の選択肢は少なくなっていくことがうかがえる。

手塚治虫の他に、石ノ森章太郎も早い時期から見開き表現の実験をした。1956年のSF単行本において、石ノ森は見開きを跨ぐ3コマで宇宙を描いた。これによって、マンガでの見開きの二つ目の役割が開発されたのである。コマの大きさに加え、横の長方形である書籍本来の形が活用された。当時、トキワ荘の仲間たちはこれを「シネスコマンガ」と呼んだ。しかし、編集者に認められなく、間白を入れて、大きいコマを再分化することになった⁴⁸。後に、見開きを跨ぐ横長いコマのような表現は、白土三平の作品によく見られる。例えば、『忍者武芸帳』(1959-1962)【図1-5】では、長く広いコマで風景が描かれていた⁴⁹。

上記のように、見開きは一つの表現技法として発展していったが、コマ展開の流れの中でも機能していた。読者はマンガ雑誌を読む時、ある特定の作品を狙って、そこまで直接飛び込むのではない。マンガ雑誌には、ページ数が明記されていないものもある。その場合、仮に特定の作品だけを読みたくても、読者はその作品に辿り着くまでに、他のページにも目を通さなければならない。この現象によって、読者は無作為にページをめくりながら、その内容を読んでいるという高い可能性を示唆している。衝撃的なシーンは、読者の視線を引き付ける。この場合、特に見開き表現のような目立ったページが、その効果を多く発揮するのは言うまでもないだろう。

また、竹宮恵子は「50センチぐらい離れて本をばらばらっとめくっていった時に、見開きをひとつ見ただけで、『この話、読んでみようかな』という気にさせるような吸引力がある方がいいわけです」と述べている⁵⁰。竹宮のこの言葉からも、流れの中で、見開き表現で注目を引くことの重要性がうかがえるだろう。

見開き表現は常に目立つため、他のコマと区別して特別に取り扱い、実験の場として用いることが可能である。伊藤剛は、「少女マンガが『文学的な』リアリズムに向かったということは、劇画——青年・少年マンガが『映画的な』リアリズムに向かったのと並行して起きたことなのだ」と述べている⁵²。また、「コマ展開の連続性をむしろ抑制することで、デザイン的な『美しさ』が優先させられている」⁵³ように、「コマ構造のレヴェルでのリアリティがさほど必要とされていない」ことがある⁵⁴。実際に、このような二つのリアリズムは同じ作品の中で両立できる。マンガ家は作品全体で「映画的な」リアリズムを追求しながらコマを展開する一方、見開き表現で「文学的な」、あるいは「デザイン的な美しさ」を追求することができる。例えば、女性マンガ家グループであるCLAMPの少年マンガ作品『ツバサ』【図1-6】には、ストーリーの中でキャラクターが占める位置を象徴する見開きがあり、1人は左上に、もう1人は右下に置かれている。もしそれだけだったら、この見開き表現は、右から左へ上がっていくように読まれる。

44. 三輪 (2014:278)

45. 三輪 (2014:278)

46. 夏目 (1995b:26-27)

47. 夏目 (1995b:24)

48. 長谷 (2000:93)、手塚他 (1987:300-301)

49. 夏目 (1995b:141-142)

50. 應矢 (2016) を参照

51. 竹宮 (2001:125)

52. 伊藤 (2005:235)

53. 伊藤 (2005:239)

54. 伊藤 (2005:239)

しかし、中央にある文章が横書きのため、読者はこの見開き表現を一義的に読むことができず、読者の視線は複数の読み方向に迷ってしまう。

もう一つの例を見ていこう。「浦沢直樹の漫勉」というテレビ番組によると、少女マンガに強い影響を受けた五十嵐大介は青年誌『月刊アフタヌーン』に連載している新作「ディザインズ」で、『ツバサ』と似た見開き表現【図1-7】を採用している。浦沢直樹の解釈によると、この見開き表現は、まず右下にオチがあるので、左上から右下へと進んでいきながら読まれる。また、オノマトペの位置によって、視線は右の中央部から左の下へと導かれていく。つまり、この見開き表現には、二つの読み方が共存しているのである⁵⁵。

1.3 メディウムとしての見開き単位

1.3.1 構成単位としての見開き

夏目は「読者が一目で眺められる画面は、見開きになった2ページだ。そこでマンガ家も、大なり小なり見開き単位での構成を考える」と述べている⁵⁶。つまり、見開きを跨ぐ大きいコマだけではなく、あらゆるコマが見開きを基準に構成されるようになる。夏目は石ノ森章太郎が『漫画王』に連載していた「ボンボン」(1965-1968)を例として、見開き単位での構成を提示している。

夏目は、見開き単位でコマの大小と形、位置の落差によって、読者に「圧縮感」と「開放感」が与えられると述べている。例えば、見開きの右ページの

下に広い横ゴマを置いている一方、左ページの右に長い縦コマを置くことによって、見開きで落差が生じる⁵⁷。また、このような落差は、読者の視線を引き寄せ、次のコマに誘導する。

さらに、「ページという空間の持っている意味」⁵⁸も読者の視線を誘導する。夏目によると、「日本文の縦書き、左進行という原則」⁵⁹に沿えば、見開きで読者の視線は右上から入り、左下を出る。竹宮恵子も「右ページの初めで受けて、左ページの終わりでひかなきゃならない」と述べている⁶⁰。

見開きでの落差から成り立つもう一つの表現は、見開き単位での起承転結である。もう一度「ボンボン」の例を見てみよう。2ページ分のコマを横に並べていくと、見開き単位でのコマ展開のリズムが見えてくる。夏目はこれを「時間継起機能」と命名した⁶¹。

現在、日本で出版されているマンガ技法本では、そのほとんどが見開き単位で内容を構成することを常識としている。例えば、菅野博之は「見開きで構成しないと、右ページの最後から左ページの頭への視線の流れがなくなっちゃうから」と述べている⁶²。また、小池一夫は、三角形で見開きにポイントをおく方法を提示した。これは注目させたいコマを見開きの端におくことで、コマを連続させ、バランスがよい三角形になるとされている⁶³。

1.3.2 引きゴマと見せゴマの役割

上記の見開き単位での構成について、もっとも注目されるのは、引きゴマと見せゴマである。

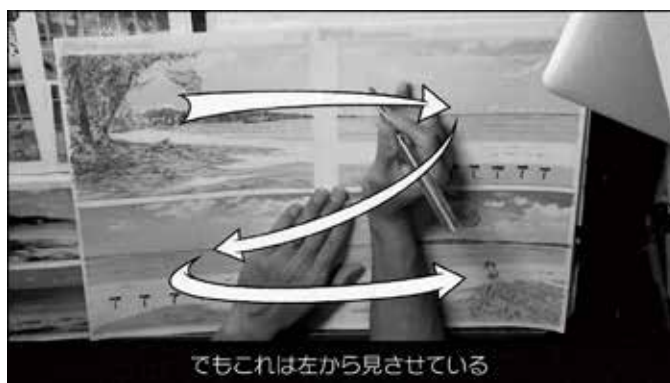


図 1-7

55. 2016年3月17日が放送した番組「浦沢直樹の漫勉」を参照。

56. 夏目他(1995a:170)

57. 夏目他(1995a:170-172)

58. 夏目他(1995a:204)

59. 夏目他(1995a:205)

60. 竹宮(2001:109)

61. 夏目他(1995a:173)

62. 菅野(2004:74)

63. 小池(2000:62)



図 1-8



図 1-9



図 1-10



図 1-11

泉信行によると、『どのページも同時に存在している』という意味において、漫画⁶⁴に時間は存在しない。(中略)『めくり』だけが、漫画に『時間の断絶』を起こす⁶⁵。言うまでもなく、ページは見開き単位でめくられる。したがって、見開きは必然的にマンガの時間性と関連している。

マンガの「時間の断絶」で読みの行為自体を止めないという点において、すがやみつるは、ページをめくる前の最後のコマに「謎」を置く手法を「謎の送りゴマ」⁶⁶と提示している。読者にどんどんページをめくらせるようなコマは、マンガ技法本でもよく言及されている。そのコマのことを「引きゴマ」と呼ぶ小池一夫は、「左ページの最後のコマはなるべく左方向に向かっている」と述べている⁶⁷。また、この現象は「めくり」効果と呼ばれる場合もある⁶⁸。

手塚治虫のマンガには、早い時期から引きゴマを活用する表現が出ていた。前述のように、手塚が1951年から『漫画少年』に連載していく「ジャングル大帝」は、単行本化の時に描き替えられた⁶⁹。例えば、59ページ【図1-8】の最後のコマに「謎」が設置されている。読者と主人公は同様に、ページをめくった後の展開に期待を抱く。また、ケンーの手の姿勢は左、つまり次のページを指している。その次のページ【図1-9】で「謎」が解かれる。現在の引きゴマと似ている表現が確認できる。

一方、1977年の講談社による手塚治虫漫画全集版や1997年に小学館が出版したバージョンなどの『ジャングル大帝』【図1-10】は、夏目が取り上げた学童社版とは異なっている。まず、判型が正方形から長方形に変わることによって、コマを再構成する必要があった。また、注目すべきなのは、夏目が論じためくりの前後のコマが、同じページの右上に置かれていることである。つまり、そもそもめくりの前後の「引き」という役割は成立しなくなったのである。逆に、手塚治虫漫画全集版などにおいて強調されるのは、明らかに最後の大コマである。

上記のような、ページの中に一番注目させるコマについて、マンガ技法本ではさまざまな用語がある。『マンガの創り方 ストーリー篇』では「決めゴマ」

64. この「漫画」は本稿の「漫画」とは限らない。

65. 泉 (2008:164-165)

66. すがや (1984:147)

67. 小池 (2001:57)

68. 村田 (2011:82)

69. 夏目 (1995b:26-27)、竹内 (2016) を参照

と呼ばれ⁷⁰、『ヘタッピマンガ研究所 R』では「大ゴマ」と呼ばれている⁷¹。『マンガのしくみ』⁷²と『マンガストーリー 3 ステップ集中講座』⁷³、『キャラクターはこう活かす!』⁷⁴などでは「見せゴマ」と呼ばれている。

異なるのは言葉だけではない。読者が一番注目するのは、見開きの左上にあるコマだと主張する本がある。例えば『マンガの描き方』⁷⁵である。また、『マンガの創り方 ストーリー篇』⁷⁶と『ヘタッピマンガ研究所 R』⁷⁷、『キャラクターはこう活かす!』⁷⁸などでは、コマの位置ではなく、サイズを強調し、見開き単位に必ず1コマを大きくするといった内容が記載されている。さらに、『マンガのしくみ』では、コマの位置や大小よりも、「見せゴマの前のタメ」⁷⁹のことがもっとも強調されている。

現在、見せゴマがどう使われているかについては、『週刊少年ジャンプ』2016年15号を具体例として見てみよう。見開きの左上に最大のコマを置く手法は、全体の10.67%を占める。この時、最大のコマは確かに見せゴマの役割を果たしている。もちろん筆者が判断したコマが、見せゴマとして適切でない可能性もあるだろう。だが、10.67%という数値を鑑みれば、左上に見せゴマを置くという仕方は普遍的なものとはいいがたい。

では、残った90%弱の見開きの場合、見せゴマはどこにあるのか。あるいは、見せゴマはそもそもあるのだろうか。

第一に、「ONE PIECE」【図1-11】のように、見せゴマを見開きの右上に置くのも一つのパターンである。

第二に、「食戟のソーマ」の198 - 199ページ【図1-12、1-13】を見れば、左右2ページの1コマ目はどちらが大きいかが明確と区別できない。この見開きにおいては見せゴマがないように見えるが、実は、200ページの「開放」のためにコマが「圧縮」され



図 1-12



図 1-13



図 1-14



図 1-15

70. 菅本 (1997:92)
71. 村田 (2011:82)
72. 山猫 (2006:121)
73. コミッカーズ編集部 (2009:67)
74. 小池 (2001:57)
75. マンガ技法研究会 (1996:113)
76. 菅本順一 (1997:93)
77. 村田 (2011:82)
78. 小池 (2001:57)
79. 「見せゴマの直前にエンブレムとセリフだけのコマをはさみ、次への期待をあおるタメの効果を狙った」(山猫 (有) 2006:122)。

ている。つまり、このエピソードは一つの見開き単位で構成されているだけでなく、少なくとも二つの見開きによって構成されているものと推測できる。

第三に、「食戟のソーマ」の203ページ【図1-14】において、二つのナナメコマは大きさが判断しにくい。しかし、ここで、コマのどちらが大きいかは重要ではない。二つのコマで描かれるキャラクター間の関係性を読者に示唆させたいものと推測できる。つまり、見せゴマというより、「見せページ」になっているのではないだろうか。

前述したように、本であるかぎり、マンガを読む時、めくり行為は必ず起こる。引きゴマの主要な役割は、読者にページをめくらせることである。引きゴマは見開きで読み進める本にある短所を長所へと直していく。一方、引きゴマと違って、見せゴマにはいまだに統一の名称と表現が存在していない。なぜなら、見せゴマの役割は読者に何かを提示する意図が込められているからである。この場合、作家は見開きで見せたい位置を自由に選べると推測できる。そのため、自由性を制限し、見せゴマの位置や大小などを一義的に決めることは難しい。

1.3.3 雑誌と単行本によって異なる見開き

夏目が提示した見開き単位での構成は、本というメディアに最適である。しかし現在、ほとんどのマンガは雑誌を初出メディアとする。それを念頭に置けば、日本のマンガが見開き単位でコマを構成していることが、一般論として通用するのであろうか。例えば、60年代の少女マンガを見れば、雑誌連載を単行本化の際、見開きで再構成するケースが多く

見られる。しのだようこは、1967年に『週刊マーガレット』に連載されていた作品では、見開きを逆転する手法が多かったという調査結果を提示している。その原因は、「毎回の連載が全て偶数頁であれば、最初さえ合わせておけば、途中の反転は起こらない。(中略)最初が逆なら最後まで逆のままだ。(中略)奇数頁の連載回があれば、必ずその次の回で逆転せざるを得ない」⁸⁰と述べている。また、「反転を避けるためのテクニックはあるのに、実際には別の目的で使われていることから、見開きを発表時のままに保つという意識がなかった」⁸¹ということも指摘している。さらに、60年代の『週刊マーガレット』作品は単行本化の際、見開きを再構成されることが頻繁にあったと分析しているD・カーロヴィチュ(Dalma Kálovics)は、以下のように述べている。

少なくとも、雑誌連載の時、広告のスペースが入れ替わるというような最小限の編集はよくある。時には、花や主人公のスタイル絵で空白を埋められる。あるいは、ページのバランスを維持するためにコマが再構成されている。例えば、新しいコマが加えられ、すでにあったコマが伸ばされ、できるだけ目立たないようにされる。もう一つ注目される変化は、単行本は週刊誌連載のもとで集められる。月刊誌のようなページ数が多いほうが変化しないように単行本を構成することができるが、毎週15ページぐらいの量を再編集しなければならないと、ストーリーのリズムが中断される。例えば、不確定のページ数とか、扉を消すこととか、よく都合が悪いところで前回のあらすじを置くこととか、見開きを分解することとかは、再構成すべき理由になる⁸²。

80. しのだようこ (2008:28)

81. しのだようこ (2008:30)

82. 英語は以下にある。

“Magazine research is cited also with regard to the texts themselves, as manga serializations are edited for tankōbon publications. Usually there was at least a minimum editing for replacing the advertisements of the magazines: sometimes the blank spaces were filled with flowers or sutairu-ga of the protagonist; panels were reorganized to balance the page out; extra panels were added or existing panels expanded, making the additions unnoticeable. Remarkably, if we only look at paperbacks, we might get the impression that sutairu-ga were frequently used in the 60s,

whereas in fact it was mostly a later addition for tankōbon releases. Another often observed change in the collected releases is related to the weekly format of the original series. While longer monthly installments are easily collected into tankōbon form retaining the original subdivisions, weekly chapters of generally 15 pages need to be assembled, otherwise the rhythm of the story would be interrupted. The fluctuating length of installments and the removal of frontispieces, summaries often resulted in incorrectly positioned pages and disjointed double-spreads in paperbacks. The layout of the double-spread is considered important for manga, as “this is what readers can see at a glance”. As the displacement of pages in tankōbon

もちろん、60年代当時、雑誌連載の単行本化はまだ普遍的なものではなかった。山森宙史は「この時点では新書判コミックスという出版形態は雑誌媒体を補完するメディアとしては十分に出版社側から認識されていなかった」と述べている⁸³。

しかし、単行本化がすでにマンガ産業の重要な一部になっていた80年代でも、雑誌に掲載されていた時とは異なる組み合わせの見開きが、単行本では見られた。例えば、「キャプテン翼」を見れば、『週刊少年ジャンプ』の1981年20号と1981年21号に連載されていた2話分の内容は、単行本化の際、1話としてまとめられた。20号での最終ページは雑誌の右ページにあたり⁸⁴、21号での扉は左ページ⁸⁵にあたるが、出版社はこの2話を合併した時に、21号の扉の代わりに、新しいページを挿入した【図1-15】。これによって、単行本での見開きは、雑誌連載時とは異なるものへと変化した。

60年代のように見開きをまるごと逆転させるといった手法は、今日はほとんど見られない。だが、2016年3月に発行されたマンガ雑誌を見ると、現在、最初と最終のページは見開き単位で構成されない場合が多い事実が確認できる。編集者の三河かおりによると、一番の理由は、縦書きの書籍を全部右から左に読むということである。「作品の最初のページ、左起こしになるのが、文化として根付いています」と三河は述べている⁸⁶。もちろん、最初のページは左に、次に見開きという事情を積極的に活用し、読者を引っ込む試みはある。また、前述したように、左ページの左上を「見せゴマ」にすべきと主張するマンガ技法書も存在している。以上のことを踏まえれば、左ページから始まることは、確かにマンガ表現の助力になることはできるだろう。

また、前述したように、広告と前回のあらすじなどを入れることは2016年3月に発行された少女マンガ雑誌、例えば、【図1-16】の『ちゃお』に見ることができる。三河かおりによると、マンガ家はネームを作成する段階から、スペースを空けておくため配慮しなければならない。そして、単行本化の際、広告を埋めるため、新しいコマを描く必要があるのだ⁸⁷。

2016年3月発行の雑誌に連載されていたマンガ



図 1-16



図 1-17



図 1-18

releases from this period can be at times rather obvious, this raises questions regarding how editors of the period viewed manga layout.” (Kálovics 2016:8-9)

83. 山森 (2013:160)

84. 高橋 (1981:82)

85. 高橋 (1981:86)

86. 三河 (2016)

87. 三河 (2016)

は、本稿作成の時点で単行本化の事例はまだ少ない。そのため、代わりに2000年代の『花とゆめ』を具体例として見てみよう。広告や前回のあらすじなどをマンガのページに入れることはよくある。例えば、「フルーツバスケット」の73話の場合、2003年9号⁸⁸の連載バージョンにはあらすじが置かれていたが、単行本【図1-17】の方では、あらすじのあったスペースには、新しいコマが入った。このコマを単行本で読む際、違和感は全くない。それとは対照的に、74話⁸⁹の場合、作家は単行本で新しいコマを描いておらず【図1-18】、前のコマを延長しただけなので、空白が大きすぎるような違和感が生じてしまう。

さらに、雑誌の欄外に広告を入れることは普遍である。三河かおりは、「広告は空いている所の利用になるので、空いていたら入れる。どこに何の広告が入るのか、マンガ家には知らされません」と述べている。現在、内枠と外枠⁹⁰の区別をつけずに描いている作家が増えているため、空白がない場合が多い。その頃、広告をいれられなくなるケースが必然的に増えている⁹¹。

したがって、上記のように、読者が読んだ見開きは、作家が構成される見開きとは完全に一致していないだろう。つまり、見開き単位を基盤として構成される日本の紙のマンガにおいても、雑誌と単行本という二つの異なる掲載メディアがある限り、構成単位は一義的に定めることができない。

1.3.4 三次元の空間内

にもかかわらず、紙のマンガにおいて、見開きは平面的な単位だけではない。夏目の理論を踏まえ、泉信行は本と読者の位置関係は「三次元の空間内にある」⁹²と主張している。つまり、読者の視線を誘導するのは、単にコマの構成だけではなく、本としての特徴でもある。例えば、本を手で握る時、普通に一番近いのは小口の部分で、ノドは比較的に遠い。キャラクターはノドに近いのか、それとも小口に近いかによって、読者との距離が変わる。例えば、向き

合って話している2人のキャラクターがいたとする。2人のうちどちらかに感情移入しやすいかという点でも、変化が生じる可能性があるだろう。また、同じ場面を見開きの左ページに置くか、それとも右ページに置くかによって、読者の感覚は異なってくる。このようなノドの効果を、泉は「ノドへの落ち込み効果」⁹³と呼んでいる。

しかし、「ノドへの落ち込み効果」はあくまでも読者によるものであり、表現に影響を与えても、作家が意図的に読者の感情移入対象を想定することは難しい。なぜなら、読者はどんな姿勢で本を持つかはそもそも予測しにくいものだからである。一番近いのは小口の部分なのか、それともページの中央部なのか、実に不確定である。また、感情移入しやすい対象は、ストーリーの流れによって変わる可能性もある。

それに加え、上記の例において、見開きが実際に平面的ではないという点は注目に値する。まず、読者がどんな姿勢で読んでも、ノドは一番読みづらいところである。つまり、実際に読者の視線は、ノドの上を通り抜ける場合が多い。そのため、ノドの近くにある場面展開の前の小さいコマを「捨てコマ」と呼ぶマンガ技法本がある⁹⁴。また、わざとノドの近くに重要な情報を描くことは推理マンガでよく使われている⁹⁵。

ここで、泉の理論を『鋼の錬金術師』に適用してみよう。例えば、【図1-19】が示しているように、ノドに近ければ近いほど、ページの弧度が大きくなる。右ページの1コマ目のキメラがノドから小口まで跳んで、ページの弧度はその効果を拡大している。つまり、ナナメコマや激しい動きを表現しようとする際、ノドは助力になると考えられる。

一方、ノドに近いところで正面から見たシーンを表現することは、かなり難しい。言うまでもなく、紙面の「傾くアングル」⁹⁶によってすでに正面ではなくなるのである。例えば、同じ『鋼の錬金術師』【図1-20】を見れば、左ページの中央部のコマは、正面の構図であり、読者の視線を一旦止めることで空っぽの鎧を注目させるはずである。しかし、ページが

88. 高屋 (2003a:79-108)

89. 高屋 (2003b:47-76)

90. 内枠は原稿用紙の一番中の枠線であり、外枠は原稿用紙の内枠の外の枠線であり、印刷の範囲となる(山猫(有) 2006:131)。

91. 三河 (2016)

92. 泉 (2008:57)

93. 泉 (2008:132)

94. 山猫(有) (2006:123)

95. web 漫画のコマ割りこそが漫画の最新型なのか? 視線誘導のアレコレ」<http://hakamad.xyz/2015/09/06/post-720/>を参照 (2016年11月12日最終確認)

96. 泉 (2008:57)

傾いているので、読者は鑑の黒口に直面しなくなる。

第1章をまとめると、1930年代から日本マンガに見開き意識が生まれ始めた。そして戦後、単行本と雑誌から見開き表現の役割が開発されていった。まず、見開きは大きい舞台として認識され、また、横の長方形である書籍本来の形が活用されるようになった。さらに、見開き表現はコマ展開の流れの中で機能するようになっていった。

見開き表現の他に、構成単位として見開きは認識されるようになっていく。また、引きゴマと見せゴマの役割及び雑誌と単行本によって異なる見開きの比較から、見開きは唯一の構成単位ではないということを確認してきた。さらに、本というメディアは立体的であるということとの関係を念頭に、本でしかできない表現が展開されてきたのである。

第2章 中国マンガ雑誌における見開きの欠如

2009年、日本マンガ雑誌『月刊 ASUKA』と中国のマンガ雑誌『LOVELY100』（漫友文化社）の両誌に丁氷のマンガ『学園 GOD』が同時掲載されていた。彭之瑩は、『学園 GOD』までの丁氷の作品には、見開きページの登場シーン⁹⁷は見られなかった⁹⁸と指摘し、丁氷は『見開き単位で考える』という描き方を、日本にいる間に学んだ⁹⁹と主張している。また、『学園 GOD』の日本側の担当編集者吉田さをりは、日本に来る前の丁氷の作品について、以下のように述べている。

丁氷は見開きページを意識していなかった（中略）その原因の一つは、中国において、日本の海賊版マンガが長い間流通しており、そのレイアウトは特殊である。ページ数を節約するため、元版の4頁が1頁に収められているもの¹⁰⁰がほとんどで、そこでは見開きの意識はなくなっている。また、電子海賊版では1頁ずつ表示され、ここでは見開きの意識はない¹⁰¹。

それを念頭に、二つの問題が生じてくる。まず一つは、見開き表現を使うようになったことは、はたして「見開き単位で考える」ようになったことに直結するのか、という点である。そして次に、「1誌面4頁型」と電子海賊版は、中国のマンガ家たちに見開きの意識が与えない原因となるか、という点である。

この二つの問題を考察するために、吉田さをりが指摘した中国における特殊な「レイアウト」を持つ日本マンガの海賊版について論じていくことにする。

2.1 「1誌面4頁型」雑誌から生まれた見開き意識

1993年、中国で初のストーリーマンガ雑誌となる『画書大王』が創刊された。同誌には、元連環画画家による中国マンガと日本マンガの海賊版が同時に掲載されていた。そのため、初期の中国マンガスタイルと日本マンガスタイルの差は、読者の目にも明らかなものだった。第10号からは、日本の人気マンガ家である鳥山明の絵を模倣した「小山日記」が掲載され、人気を得た。その後、日本マンガから影響を受け、中国人マンガ家による日本マンガスタイルの作品は徐々に増え続けていった。

はじめに述べたように、日本マンガ雑誌では出



図 1-19



図 1-20

97. 彭が指しているのは、その論文の図からすると、本稿で「見開き表現」と呼ぶ一部のケースである。

98. 彭（2013:34）

99. 彭（2013:34）

100. 本稿では「1誌面4頁型」と呼ぶ。

101. 彭（2013:34）が取った株式会社 KADOKAWA 海外事業統括本部吉田さをりのインタビューを参照。

費コストを抑えるために質の悪い紙が使われている。一方『画書大王』では、日本の出版社と同様、コストを抑える目的で質の良い紙を使う代わりに、「1 誌面 4 頁型」の掲載形式を採用した¹⁰²。その後、この掲載形式は中国マンガ雑誌の主流になっていった。

『画書大王』の創刊号では、「中国で、初めて日本マンガの表現について紹介された」¹⁰³。具体的には、以下のとおりである。

1. 連続の絵でストーリーを語る。文章を読まなくても、ストーリーを理解することができる。
2. 複数の不規則なコマでストーリーを進め、物語に応じてコマの大きさや位置を変化させる。
3. 効果線を使って、動きを表す。
4. クローズアップを使って、キャラクターの内面を描写する。
5. 文字は、主にセリフとオノマトベに使い、ナレーションに使う場合もある。また、絵の一部になる。
6. 映画のようにモンタージュ手法を使い、場面を転換させる¹⁰⁴。

以上挙げた日本マンガの特徴は、1 誌面につき何ページ単位で採用されるかにかかわらない。その後、同誌では、キャラクター造形やビジネスモデルなどが次々と取り上げられていった。しかし、掲載メディアに基づく見開きの役割に関しては、『画書大王』が廃刊に至るまで紹介されることはなかった。とはいえ、実は、1993 年 9 月『画書大王』第 3 号で、なぜ「1 誌面 4 頁型」を採用しているかについての説明があった。他国のマンガ雑誌では、掲載形式の種類で「1 誌面 1 頁型」と「1 誌面 2 頁型」、「1 誌面 4 頁型」、「1 誌面 6 頁型」の 4 種が取り上げられた¹⁰⁵が、その内容は絵の大きさにしか注目していなかった。つまり、中国ストーリーマンガの原点と言われる『画書大王』は、日本マンガから強い影響を受けた一方、見開きの重要性を重視しなかったという結論に到達しているのである。

前述したように、『画書大王』に多数の日本マンガ

の海賊版が掲載されたが、それらの内容も、日本マンガ雑誌とは異なる形で読まれていた。

第一に、1993 年 10 月の第 4 号の前に、マンガのページが中国語の左から右への読み方向にそって配置されていた【図 2-1】。そのため、ページの順番とコマが進む方向は異なるようになってしまったのである¹⁰⁶。このような順番の矛盾は、日本マンガの海賊版が減少したことにより少なくなっていったが、2016 年の現在でもしばしば見ることができる。

また、1993 年 10 月の第 4 号から、左右 2 ページ分のマンガの順序が調整されるようになった。この点には、1 誌面において上下をそれぞれ日本マンガの見開きのように見せる【図 2-2】努力が見受けられる¹⁰⁷。しかし、ストーリー全体の流れから、日本マンガにおける引きゴマを誌面の最後に置くことができず、見開きの役割も十分に果たせなかった。

第二に、『画書大王』は一時期に様々な掲載形式を試みていた。例えば、1993 年 9 月の第 2 号では、一部のページを拡大することで表現を強調するという手法がとられた。つまり、一部の誌面に 4 ページ分の内容を掲載するのではなく、4 ページ分を占めるほど大きく拡大された 1 ページ分の内容を配置したのである。しかし、拡大されたのが 1 ページのみであった場合、残ったページは 1 ページずつでずれていく。要するに、日本マンガの見開きが完全に崩され、再構成の形式を辿ることになった。例えば、【図 2-3】の左側の右下のページは、新しく挿入されたものであり、日本の「キャプテン翼」の『週刊少年ジャンプ』連載版¹⁰⁸や単行本【図 1-15】版、さらにワイド版¹⁰⁹にも見られない。その 1 ページは一体どこから取られたかは、未だ判明していない。このような試みは多くないが、見開きは表現的な面で一つのまとまりとして認識されていなかったことが分かる。

第三に、雑誌の天、地、ノド、小口はほとんど変わるため、本の物理的な限界を採用した表現はできなくなった。例えば「雷鳴の ZAJI」【図 2-4】では、セリフの「そのはるかなる遠くまで、¹¹¹オレは行くんだ!!」のとおり、キャラクターは元々、見開きにお

102. 郭立 (2014:19) が取った『画書大王』の王庸声編集長のインタビューを参照。

103. 陳維東 (2015:75) 筆者訳。

104. 1993 年『画書大王』第 1 号 78 ページ筆者訳。

105. 1993 年『画書大王』第 3 号 71 ページ筆者訳。

106. 郭立 (2014:19)

107. 高橋 (1982:12-19) を参照。

108. 高橋 (1981:82)、高橋 (1981:86) を参照。

109. 高橋 (1993:74-75) を参照。

110. 『キャプテン翼』の文庫本は 1997 年に出版されたため、調査対象になかった。

111. 読点は筆者が付加した。



图 2-1

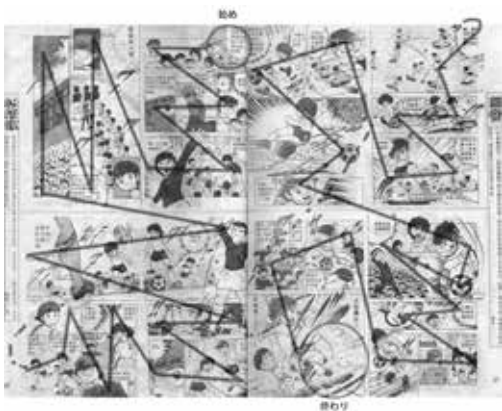


图 2-2

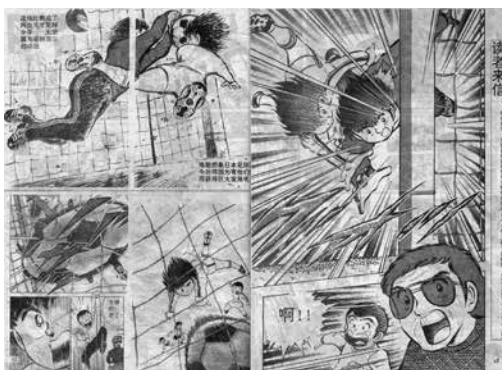


图 2-3



图 2-4



图 2-5

ける左上へと歩くことで、画面外の空間へ出て行くかのような印象を読者に与えるはずであった¹¹²。しかし、誌面の構成により、キャラクターは遠いところへ行くというより、むしろコマ隅に向かっていくように見えてしまう。これでは、見開き表現の迫力は二重の意味で失われてしまう。

第四に、見開き単位で8ページ分のマンガを掲載すれば、元々、ページをめくらないと読めないものまで視界に入ってしまう。日本のマンガの読み方になれている読者からすれば、これは意図せず物語の先を知ってしまい、ネタバレの可能性につながってしまうだろう。しかし、ネタバレの問題が生じるのは、コマだけではなく、誌面全体も注目した場合である。「1誌面4頁型」雑誌の読者は、誌面全体には注目せず、ほとんどコマごとにしか読み進めないで、ネタバレの危険性も少ない。

ただし、『画書大王』に掲載されたマンガの中では、ページ全体で味わう作品がなかったわけではない。例えば、見開き表現は2ページの見開き単位でしか楽しめない。前例で挙げた車田正美と高橋陽一の作品がまさしくこの類のマンガに該当する。2人は、見開き表現を多用する作家である。また、第4号ではすでに藤田あつ子の「煌如星シリーズ」が掲載されていた¹¹³。のちに、少なからず他の少女マンガも掲載されていた。見開き表現を多用するCLAMPの「X」¹¹⁴もそのうちの一つだった。「X」はまさに、夏目房之介が提示した「多層的なコマ構成」と、ページ全体が表す雰囲気の特徴としている。

しかし、それだけでは、中国のマンガ読者がマンガをコマ単位ではなく、ページ全体で読むようになることはできなかった。なぜなら、すべてのマンガページは、「1誌面4頁型」でコマになってしまったからである。つまり、雑誌の誌面をマンガのページとして統一しない限り、「ページ」が「1誌面4頁型」で存在することはない。見開き表現も、ただ最大のコマとしてしか認識されなかった。伊藤剛の言うフレームは不確定ではなく、コマに定着するようになっている。

上記のような見開き表現の読み方は、今日に至るまで中国マンガに影響を及ぼし続けている。2014年に、中国で大手の「1誌面4頁型」雑誌『颯漫画』の編集部が出版したマンガ技法本には、次のようなことが書かれている。「マンガの構成単位には、コマ

とページの2種類が存在する。しかしページのサイズはコマより大きいことではなく、見開き表現とは、ページより大きいコマのことである」¹¹⁵。この本の内容がどれほど中国のマンガ家たちに影響を与えたか詳しいことはわからないが、明らかに見開き表現をコマとして扱っている記述は注目に値するものである。

このように、初期の中国マンガでは、構成単位としての見開きは認められていなかったことがうかがえる。確かに、中国マンガのほとんどが日本マンガの影響を受けて成長してきた。しかし、「複数の不規則なコマ」や「モンタージュ手法」などのコマ展開の特徴が顕著に見られる一方で、見開きの役割は「1誌面4頁型」に隠蔽されてきた。この事実を念頭に置けば、「1誌面4頁型」雑誌という掲載形式のため、中国のマンガ家たちが見開き意識を身につけなかったという、「学園GOD」の担当編集者吉田さりの見解に賛成できる。だがはたして、丁氷が見開き表現を使うようになったことは、彭の述べた『『見開き単位で考える』という描き方を、日本にいる間に学んだ』という指摘を裏付けることができるのだろうか。

前述したように、『画書大王』に掲載された日本マンガの中には、見開き表現を多用した作品も多く含まれる。しかし、掲載メディアのため、その内容を見開き単位で読むことが難しい。その一方で、『画書大王』に掲載されていた中国マンガの中には、「天剣」、「蟠桃会」、「雪椰」という見開き表現を試みた3作があった。興味深いことに、「蟠桃会」【図2-5】の原作者は、見開きの役割を意識しておらず、「1誌面4頁型」の雑誌を作っていた編集長でもある。もちろん、日本マンガのような見開き表現か、あるいは、単に大きなコマとして使われるかが判断しにくい。言えるのは、中国のマンガ家が見開き表現を使うようになるのは、「見開き単位で考える」という描き方を学んだといえないということである。したがって、見開きについて論じる際、見開き表現と見開き意識を分ける必要があるだろう。

2.2 メディウムから離脱する見開き

2.2.1 掲載メディアの混在

『画書大王』は様々な理由により、創刊からわずか1年で廃刊となった¹¹⁶。その後、創刊されたマンガ雑誌のほとんどが、日本マンガスタイルを模倣した

112. 車田（1993：78-79）を参照。

113. 郭立（2014:24）

114. CLAMP（1994:57-60）

115. 颯漫画原創部（2014:6）筆者訳。

116. 陳曦子（2016）を参照。