

Contents

Preface	7
Jaqueline BERNDT	
1a	11
Koo Woo-Young’s “Lim Kok-Jeong” (1972-73), a Dramatic Graphic Narrative (<i>geukhwa</i>) Serialized in a Newspaper	
LEEM Hye-Jeong	
Illustrations with bilingual captions	23
1b	32
新聞マンガとしての劇画 高羽榮の「林巨正」(1972/73年)を中心に	
임혜정 (任蕙貞)	
2a	43
On Differences between Japanese and Korean Comics for Female Readers: Comparing “Boys Over Flowers” to “Goong”	
YOO Soo-Kyung	
Illustrations with bilingual captions	59
2b	65
日韓女性向けマンガをめぐる相違論 「花より男子」と「らぶきょん LOVE in 景福宮」の比較を中心 に	
유수경 (庾水敬)	
3a	79
“Independent Manhwa” (<i>duli manhwa</i>) in China: Some Thoughts on Alternative Comics in Times of Globalization	
LUO Rong Rong	

Illustrations with bilingual captions	90
3b	107
中国の「独立漫画」 グローバル化時代におけるオルタナティブ・コミックスに ついての一考察	
	羅榕榕
4a	
“Trans” and “Inter”: An Attempt at Definition	117
	Steffi RICHTER
Illustrations with bilingual captions	127
4b	130
「トランス」と「インター」 その定義のころみ	
	シュテッフィ・リヒター
5	141
Manga x Museum in Contemporary Japan	
	Jaqueline BERNDT

Preface

Throughout East Asia, people use the same word to talk about comics, that is, 漫画. Its pronunciation differs slightly from language to language though. Western script conveys it as *manhwa* for Korean, *manhua* for Chinese, and *manga* for Japanese. Different notations lend themselves to articulating cultural positions, not only in Latin letters. The Japanese script, for example, which employs Sinojapanese characters (like the two-character composite for *manga* given above) as well as syllabaries, allows for using the latter to distinguish at least between domestic comics and those from the neighboring countries, although the subtle difference between the Korean and the Chinese cannot be reproduced. Employing the *katakana* syllabary to segregate *manga* from *manhwa* in the same Japanese text—as is the case in the first two chapters of this volume—comes across as a strong cultural claim. After all, in Japanese, the word *manga* stands for both comics in general and Japanese comics in particular. If the latter is accentuated, then as the opposite to *comics* (*komikku* which, on the other hand, stands also for *tankōbon*, that is, book editions as distinct from *manga* proper, that is, magazine series). In relation to foreign cultures, the word *comics* may evoke, first of all, Disney and the American superhero genre, but recently also *bande dessinée* (abbr. BD), which are often equated with European comics as such, for example, in chapters 2 and 3.

But Korean¹ comics are easily co-opted into *manga* due to apparent similarities which arose from a decade-long history of exchange.

In Japanese, discussions of this exchange in the name of “influence” and the resulting similarities would tend to use the word *manga*, while attention to the agency of Korean artists and readers and, in consequence, Korean-Japanese differences leads to favoring the word *manhwa*. Chapter 1 extends this attention to *gekiga/geukhwa*. Like *manga*, the Japanese word *gekiga* has entered western languages in recent years, at least, insofar as comics discourse is concerned. Literally meaning “dramatic images”, it implied the opposition to light-hearted, funny comics for children in the 1960s, but outside Japan, it has been conceived

¹ In this volume, the words Korean and Korea refer to the Republic of Korea, or South Korea.

mainly as a sort of manga engaged in social criticism, and Tatsumi Yoshihiro² is regarded as its foremost representative. While Leem Hye- Jeong focuses in chapter 1 on a historical comparison of *gekiga* and *geukhwa*, chapter 2 by Yoo Soo-Kyung analyzes two recent examples of comics for girls, that is, Japanese *shōjo manga* and Korean *sunjeong manhwa*.³ Being a cartoonist (or a caricaturist) and a “story manga” artist respectively, Leem and Yoo pursue differences and thereby a path slightly different from previous Korean comics historiography which has concentrated on similarities. Yet, both exhibit also an awareness of the bias which an overemphasis on either similarities or differences involves, when they consider the possibility that the privileging of differences may play into the hands of exoticism and a commercially as well as politically motivated nationalism, distracting from comics-specific properties and commonalities of modern societies a like. Precisely this overemphasis on differences is typical for the global marketing of manhwa, especially comics for a female readership and educational comics, the two genres which are at the heart of manhwa as a printed medium now. But even here, differences stay intertwined with similarities. After all, contents agencies and publishing houses promote the particularity of manhwa on the precondition of manga’s success.

With respect to the two chapters on Korea, a brief remark is indicated. Relying on the common sense of Korean comics discourse, both assume that the liberation of manga imports from Japan began in 1998, and prior to that, only pirated editions circulated. But this was apparently not the case.⁴ The law did not explicitly prohibit Japanese media products. Being a cultural policy measure, the ban was rather implemented by tacit agreement, but already in 1991, political discussions about the official acceptance of such products set in. Further, the import of Japanese manga did not generally count as illegal. A licensed edition of “Dragon Ball”, preceded by actual negotiations with its Japanese publisher Shūeisha, was released already before 1998.

Interestingly, the third chapter by Luo Rong Rong hovers also between a concern for cultural as national differences and the acknowledgement of cross-cultural alliances in the name of comics.⁵ Her introduction to “independent manhua” in the People’s Republic of China shifts the focus away from the culture

2 A note on transliteration: Throughout this volume, Japanese, Chinese and Korean names are given in the domestic order, family names preceding given names (except in citations to authors’ works published in Western languages, where they appear in the English order). Japanese words, place names etc. are rendered in italics when mentioned the first time, and with macrons indicating long vowels, except in citations where they appear in standard English. The romanization of Japanese words follows the Hepburn system (http://en.wikipedia.org/wiki/Hepburn_romanization). (last access: January 10, 2012)

3 Japanese terms which have already entered western languages, such as manga, shōjo manga, gekiga and tankōbon, are not necessarily explained in the English texts of this volume.

4 I would like to thank Yamanaka Chie (who is quoted in Steffi Richter’s essay) for bringing this to my attention.

5 In the English texts of this volumes, the words *comics* (including the -s) is used for both the plural and the singular, following recent custom within anglophone Comics Studies.

industry, whose products attract the most attention. Instead of highlighting *xin manhua*, the new, manga-oriented kind of comics in China, she illuminates less commercial activities, which she compares to American Underground Comix and more recent alternative comics. Underlying her search for social criticism by means of comics are her own endeavors as an up-coming artist.

Leem, Yoo and Luo presented their thoughts at the international symposium “Why ‘Manga Studies’ Matter: East Asian Perspectives onto a Global Phenomenon”, held by the Institute of East Asia Studies in cooperation with the Center for Area Studies of Leipzig University and Kyoto Seika University’s International Manga Research Center on October 4, 2010. Steffi Richter, the main organizer on the German side, suggested to publish the revised papers in the form of the present volume, and she kindly contributed one chapter herself, which complements the first three methodologically by demonstrating, among other things, what consequences the language of “influences” has. Precisely this language is wide-spread among graduate students who have been mainly trained as artists, but are required to submit both an art work and a thesis at the end of the doctoral course. The idea to deploy this volume in seminars held at Kyoto Seika University was one motivation for providing the four main chapters in both English and Japanese. Leem, Yoo and Luo wrote their essays in a foreign language, that is, Japanese, and due to an ongoing editing process, the English translation, which was done from the Japanese without further knowledge of Korean and Chinese, is not always meticulous. Pressed by time, I was not able to translate this introduction and the final chapter into Japanese either. The Kyoto Seika University Publishing Subsidy Program had to be spent within the fiscal year of 2011, and it makes it a condition that the applicant herself includes an essay as well. I hope that the last chapter on manga in its relation to museums in contemporary Japan helps to answer some of the questions which foreign visitors to the Kyoto International Manga Museum tend to ask.

Last but not least, I would like to thank everybody who supported the initial symposium as well as the edition of this volume, first of all, Steffi Richter, Kudō Yōko and Jessica Bauwens-Sugimoto, but also Kiriya Yoshio and Rebecca Jennison. May this volume stimulate a broader view of the interrelations between manga, manhwa and manhua, not only in the sense of nationally conceived cultures, but also industrial and “alternative” approaches towards comics.

Kyoto, January 2012

Jaqueline Berndt

Koo Woo-Young's “Lim Kok-Jeong” (1972-73), a Dramatic Graphic Narrative (*geukhwa*) Serialized in a Newspaper

LEEM Hye-Jeong

When it comes to East Asian comics, many people think of Japanese manga. In fact, Japanese comics¹ have been attracting worldwide attention in recent years. Undeniably, their influence has also spread to other East Asian countries, for example, to Korea which is geographically closest to Japan. Many comics-related terms reveal the influence of the Japanese language. This has resulted in a strong tendency to stress the similarities between Korean manhwa and Japanese manga. In an attempt to relativize the prevailing emphasis on “influences”, this paper focuses on how much Japanese manga and Korean manhwa, although apparently similar at first glance, actually differ due to their respective social environments. More precisely, it concentrates on the 1970s as the preliminary stage to the present wave of globalization, and takes the first serialized Korean newspaper *geukhwa* “Lim Kok-Jeong” (also transcribed as Lim Geok-Jeong; fig. 1) as its example, highlighting its particularities through comparison with Japanese *gekiga*.

1. Traces of Japanese influence in Korean comics

Against the backdrop of Japan’s colonial rule over the Korean peninsula from 1910 to 1945, the Republic of Korea rejected diplomatic relations with Japan after regaining national sovereignty. The relations between the two nations were normalized in 1965, but for political and administrative reasons, the import and distribution of Japanese culture was still not allowed (Cho Hyung-Seong 2003: 5). Until 1998, when the first phase of liberalization of Japanese cultural products²

¹ Here, the word “comics” serves as a general term signifying *manga*, *manhwa*, *gekiga*, *geukhwa* (the latter two literally meaning dramatic picture/s) and so forth.

² The government of the Republic of Korea implemented policies to liberalize the import

began, the import of Japanese manga was not completely permitted either. Yet despite these government measures, manga entered the country illegally, and by 1998, pirated editions of manga had already become rampant.

According to Korean comics historiography, the first pirated manga was a copy of Yamakawa Sōji's *Shōnen Kenya* (Kenya Boy),³ thought to have been published in 1952 under the title *Millim Ui Wanza* (King of the Jungle; fig. 2). But this assumption appears to be erroneous in two regards. Firstly, the year of publication, now commonly accepted in Korea,⁴ must be re-examined. Considering that *Shōnen Kenya*, which was serialized in the Japanese newspaper *Sangyō Keizai Shinbun* between 1951 and 1955 and saw the publication of its first book volume in 1953, it is more likely that the Korean *Millim Ui Wanza* was released not in 1952, but in 1953 at the earliest. Secondly, it should be noted that *Shōnen Kenya* and its successor *Millim Ui Wanza* have been regarded as manga/manhwa in the sense of long-format comics. But these are not comics in the strict sense; rather, they are picture stories. *Shōnen Kenya* first appeared in proper manga form in 1961, when, in line with the broadcast of the TV series, its serialization was launched in the weekly manga magazine *Shōnen Sunday* (issues No. 14, 1961, through No. 15, 1962).⁵ In Korea, on the other hand, the edition of *Millim Ui Wanza*, published by Segyemunhwa, gained such popularity that other publishing houses released their own pirated versions of *Shōnen Kenya* as well (Park Ki-zun 2009: 39).

Between the 1950s and 1998, when it became completely legal to import Japanese manga, Korea's comics culture received Japanese influences via such pirated editions, and Japanese terms left their mark too. Terms generally used for comics today, such as *manhwa* and *geukhwa*, originated in the Japanese *manga* and *gekiga*. However, the fact that similar terms are being used does not mean that Korean manhwa are completely the same as Japanese manga. Against the recent trend in Korea to pursue differences by focusing mainly on the female genres of *sunjeong* (or *sunjung*) *manhwa* and *shōjo manga*, this paper introduces the less-considered *geukhwa* and its representative artist Koo Woo-Young (1938-2005; fig. 3).

of Japanese cultural products gradually in four phases: (1) October 20, 1998, (2) September 10, 1999, (3) June 27, 2000; (4) September 16, 2003 The import of Japanese manga was completely liberalized in the first phase (Ministry of Culture and Tourism et. al. 2004: 475-476). For the complicated legal situation see also Nakamura 2004.

3 Set in Kenya, this picture story relates the adventures of the Japanese orphan boy Wataru, his friend, the Maasai chieftain, and the animals of the jungle. Its popularity was so great that its publisher, the *Sangyō Keizai Shinbun*, was temporarily called “*Kenya shinbun* [newspaper]”. Between 1953 and 1955, thirteen *tankōbon* volumes were published, which became the source material for adaptations to film, TV series, manga and animated feature film (Mitani Kaoru & Nakamura Keiko, eds, 2008: 4, 72-83).

4 For example, Park Ki-zun, a leading authority in the Korean manhwa world, states this opinion in his monograph (2009: 39-40). See also the website of the Korean Comics Association (http://www.cartoon.or.kr/intro/cartoon_history01.php).

5 The art work was done by Ishikawa Ryūta. The TV series aired May 4, 1961, through February 8, 1962, at NET (today part of the TV Asahi group), on Thursdays 6:15-6:45 p.m.

Koo Woo-Young's series "Lim Kok-Jeong" was the first dramatic graphic narrative in Korea's press history. Published in the sports newspaper *Irugann Sports (Daily Sports)* over a period of 14 months beginning in January 1972, this series was particularly ground-breaking, because back then, caricatures, cartoons and 4-panel strips about current affairs prevailed in the press. Taking the form of a long fictional comics for adult readers, "Lim Kok-Jeong" boosted the element of entertainment in newspapers. From the launch of Korea's first newspaper *Hanson Sunbo* in 1883, this medium had mainly served the roles of reporting and educating, but *Daily Sports*, started in 1969 (fig. 4), was the first daily newspaper with a comprehensive entertainment function. Instead of politics and state affairs, it featured mainly popular topics. It was precisely this editorial guideline that led to the serialization of "Lim Kok-Jeong", which proved to be a good decision, as the comics boosted the newspaper's print run: within four years, it increased from ca. 20,000 to 300,000 (Lim Boum 2008: 17).

"Lim Kok-Jeong" changed the notion of newspaper comics fundamentally and, via this medium, paved the way for long-format comics addressed to adults in general. In contrast, Japanese *gekiga* had its roots not in the newspaper, but in the rental-library culture, as it appeared mostly in the form of periodicals and book volumes published exclusively for rental libraries (*kashihon'ya*); nevertheless, there were occasional newspaper *gekiga* in Japan as well. Below I shall compare "Lim Kok-Jeong" to one of the latter in order to illuminate the particularities of the Korean newspaper *geukwha*.

2. Korean *geukwha*

The use of the word *gekiga/geukwha* provides one clue, among others, in the pursuit of reasons that explain such comics' proliferation in Korea and the Japanese influence on them. In Korean historiography, *geukwha* are characterized by pictorial realism, dramatic stories and a large number of captions. Insofar as they relate mostly legends and historical stories set against the background of ancient and medieval Korea and China, they are named "traditional *geukwha*". However, in the 1950s, when the term *geukwha* had not yet emerged, it was customary to call such comics "picture stories" or "pictorial novels" (Han Young-Ju 2001: 80; fig. 5). The cover of Park Koan-Heong's *Seongseo Ui Bimill* (The Secret of the Bible), for example, indicates that another term was in use as well: "action picture/s" (*hoalgeuk*) (fig. 6). Just before the start of its serialization, "Lim Kok-Jeong", the subject of this paper, was announced in an editorial article as a "manhwa novel" (fig. 7), but the 10-volume edition released in February 1974 featured the word *geukhwa* on its title, the *geuk* being rendered in an abbreviated form of the respective Chinese character (see fig. 8). To be exact, the two characters for *geukwha* which are used in Japanese today appear for the first time on the frontispiece of vol. 3 (fig. 9). Volumes 1 and 2 employed an abbreviated form only common in Japan at that time; this abbreviation

suggests that Japanese manga culture in general and gekiga in particular were known in Korea (fig. 10). In the 1970s, the import of Japanese comics was still prohibited, but under the conditions of rapid economic growth, the trade relations between the two countries became very active which led to an unofficial influx of information and culture.

The Japanese term *gekiga* was coined by artist Tatsumi Yoshihiro. In his book *Gekiga University*. He defines the term as follows:

“Something in me resisted the equation of comics with comicality. Why do comics have to be funny? [...] Sometimes, comic expression is a hindrance for delving deeper into a character’s psyche. But if a mainly realist story is to be told, an unrealistic style will make it a pipe-dream, and reduce its impact by fifty percent.” (Tatsumi 1968: 14, 16)

To Tatsumi, *gekiga* signified comics for adults with serious content, rendered in a non-exaggerated, realist style, abandoning the element of laughter. In contrast, Koo Woo-Young, the creator of Korea’s first newspaper *geukhwa*, stated the following:

“Whether an adaptation of a preexisting work or pure original creation, *geukhwa manhwa* should be like a small novel centered around one subject. This is the point of drawing *geukhwa*, this is its life. [...] What readers of cartoons demand from a *manhwa* artist is different from the demands of readers of *geukhwa manhwa*. The former want the artist to be a spokesman of suppressed anger unexpressable in words and stories. But he has to understand that the latter demand ‘enjoyism’, that they want to have fun.” (Koo Woo-Young 2008: 187)

Thus, Koo Woo-Young understood *geukwha* basically as a novel in *manhwa* form, and he emphasized laughter and fun, probably out of concern for the publication site of his series. Considering the readership of a sports newspaper, he aimed at depicting content for adults in realist visuals, and in a dramatic as well as funny manner. Precisely in this regard, *geukhwa* differs from Japanese *gekiga*. In order to give a more detailed account, I will now introduce briefly the story of “Lim Kok-Jeong”.

3. The newspaper *geukhwa* “Lim Kok-Jeong”

The newspaper *geukhwa* “Lim Kok-Jeong” is an adaptation of the eponymous novel by Hong Myung-Hee.⁶ This novel, one of the grand historical fictions of

⁶ Hong Myung-hee was born in July 1888 to a noble family in Kwoisan, Choongbook Province. Not only his descent from one of the noblest families makes him an exception in Korean modern literature, but also the fact that he established himself as an author by publishing only one novel, “Lim Kok-Jeong”, a historical narrative of the biggest scale in

the colonial era was initially serialized in the newspaper *Chosun Ilbo* between 1928 and 1939. The novel's protagonist Lim Kok-Jeong is a historical figure, a chivalrous thief reminiscent of Robin Hood, who gave food to the people in the 1550s and eventually died in 1562. Through the activities of Lim Kok-Jeong and his fellows, the novel depicts human life and the wish to abolish social disparity.

In the geukhwa, the protagonist is supposed to be of *paekchǒng* origin, a paria of the lowest cast. And he is incredibly strong. After his family has been killed by corrupt politicians, he meets the monk Mumong, from whom he learns fencing as well as the great ambition to rescue the people. Then he forms his group of outlaws. Increasingly, they waylay corrupt government officials and give their haul to the poor. Lim Kok-Jeong's rival is Youn Won-Bin, a cruel man from the ruling class, who kills the monk Mumong when they meet accidentally (fig. 11). Another main character is the courtesan Chun-Sim who loves Youn Won-Bin. In the course of events she meets Lim Kok-Jeong and falls in love with him. Thus, a love triangle begins. Finally, there is Seo Lim, a lecher and sly man. Although a retainer of Youn Won-Bin, he rapes his lord's wife and escapes to become a member of Lim Kok-Jeong's gang. At the story's climax, Youn Won-Bin kills Chun-Sim and is himself killed by Lim Kok-Jeong, who again is betrayed by his fellow Seo Lim and caught by the government forces.

4. Comparing “Lim Kok-Jeong” to the Japanese newspaper gekiga “Bōhachi bushidō”

On the assumption that the specific style of “Lim Kok-Jeong” could be analyzed by comparing it to a Japanese newspaper gekiga, I examined whether Japanese newspapers serialized such comics around 1972, looking at *Asahi Shinbun*, *Mainichi Shinbun* and *Yomiuri Shinbun*, as well as the sports newspapers *Nikkan Sports*, *Sports Nippon*, *Hōchi Shinbun* and *Yūkan Fuji*. As a result, I was able to confirm the existence of “Bōhachi bushidō” [8-vice Bushidō] in *Hōchi Shinbun* (fig. 12). Moreover I found out, that this newspaper had tied up with the Korean Daily Sports in 1970, aiming at cooperation in regard to event coverage and correspondence work.⁷ This connection probably prompted the geukhwa serialization as well. However, the publication of a geukhwa in this newspaper

pre-war Korea. In 1930, while his novel was still being serialized, Hong Myung-hee was arrested by the Japanese police as one of the leading figures of the anti-Japanese nationalist movement, on the occasion of the First National Congress held by the Association for a New Korea (*Skannhoe*). After Korea's liberation from Japanese rule on August 15, 1945, he went to the North as appointed head of the Central Executive Committee of the League of Korean Literary Authors. In North Korea, he served, among other things, as Vice-Prime Minister and Head of the Committee for the Peaceful Unification of the Fatherland, before he died of old age in 1968. (see Korean article on Hong Myung-hee in *Encyclopedia Britannica*, <http://100.daum.net/encyclopedia/view.do>).

⁷ See official website of *Irugann Sports* [Korean]: <http://isplus.joinmsn.com/edit/ilgan/history.html>

cannot be simply traced back to Japanese influence, considering how much “Lim Kok-Jeong” and “Bōhachi bushidō” differ in regard to their story-telling and style. Some of these differences shall be highlighted below.

“Bōhachi bushidō” was serialized in *Hōchi Shinbun* between October 19, 1971, and January 31, 1972 (fig. 12). A book edition by publisher Kōdansha followed in January 1973. The gekiga’s title points to outlaws who are oblivious of the eight vices, and to a gang of so-called “8-vicers” (*hatsubōsha*) which are close to monsters in human form, because they lack human reason and heart.⁸ “Bōhachi bushidō” was written by Koike Kazuo (1928-2000)⁹ and drawn by Kojima Gōseki (b. 1936),¹⁰ the creators of the famous gekiga “Lone Wolf and Cub” (*Kozure ōkami*). Set in the Edo era (1603-1867), “Bōhachi bushidō” is a historical action story. It features the above-mentioned gang and their illegal business in the licensed red-light district of Yoshiwara. Its protagonist Ashita Shinō is a criminal *rōnin* wanted by the authorities, but the shogunate (*bakufu*) as well as several *daimyō* lords and their fights against each other are depicted as well.

In contradistinction, “Lim Kok-Jeong” is based on a long historical novel. In favor of geukhwa drama, the series adapts two of the novel’s volumes which feature Lim Kok-Jeong and his group’s most vigorous period, “The sworn brothers” and “Robbers”. Further, it adjoins the historical hero with newly invented characters, intertwining reality-effects with suspense. And while Lim Kok-Jeong, his robbers and their rescue of the poor are at the center of the story, various side-episodes provide for comics-specific amusement by means of humour and satire. “Bōhachi bushidō”, on the other hand, is a fictitious story. As a period drama set in the red-light district of Edo, it contains many sexual representations. Throughout the series, the narrative stays close to the actions of the protagonists, heading straightforward towards the end without distraction,

8 According to <http://www.japanknowledge.com/top/freedisplay>, *bōhachi* has a twofold meaning. Firstly the Japanese meaning of indulging in prodigality, enjoying oneself at the red-light district, or such persons (namely those who lost the eight virtues of benevolence, righteousness, courtesy, wisdom, loyalty, faith, filial piety, and obedience); also used as a word to abuse such persons, and to signify brothels and their owners. Secondly, as a word of Chinese origin to abuse persons who forgot the eight virtues of benevolence, righteousness, piety, obedience, loyalty, faith, modesty and shame, that is, brutes, sly men. “Bōhachi bushidō” refers to the second meaning of the term, as the 12th panel of installment No. 4 (October 22, 1971) explicates with the following caption: “Outlaws who forgot the eight virtues of benevolence, righteousness, piety, obedience, loyalty, faith, modesty and shame, inhumane humans... a gang of brutes in human disguise...”.

9 See his official website: <http://koikekazuo.cocolog-nifty.com/about.html>. Other representative works by him are “Samurai Executioner”, “Lady Snowblood”, and “Crying Freeman”. Since 1977 he has been running his *Gekiga Sonjuku* school to educate manga artists. Teaching character creation in a unique way, he helped Takahashi Rumiko, Hori Yūji, the designer of the *Dragon Quest* game, and others to make their debut.

10 His career as a gekiga artist supposedly began in 1957, but prior to that he had already pioneered the new genre of period pieces for girls (for example with the “Koi no Shinsengumi” series). His art work for “Lone Wolf and Cub”, written by Koike Kazuo and serialized in the magazine *Manga Action*, made him famous worldwide. Many of his works were adapted to film.

for example, by interwoven side-episodes. With its emphasis on serious content addressed to adults and its suppression of laughter, “Bōhachi bushidō” exhibits the characteristics of Japanese gekiga.

Both comics appeared daily in their respective newspapers, but the space which they occupied on the page differed significantly (fig. 13, 1). With respect to their way of expression, mainly four differences stand out.

Firstly, as already mentioned, “Lim Kok-Jeong” contains many episodes which invite laughter. Especially funny are the depictions of womanizer Seo Lim in his dealings with women. In marked contrast, “Bōhachi bushidō” presents a consistently serious narrative, completely lacking humorous elements.

Secondly, many dramatic comics use explanatory text in order to help the reader with content which cannot easily be conveyed pictorially. In “Bōhachi bushidō”, most of these parts serve the progression of the narrative (fig. 14). But in “Lim Kok-Jeong”, verbal expression often exceeds the explanatory function, leading the reader into a much richer world of imagination, especially when the combination of the serious gekiga/geukhwa form with elements of slapstick comedy and satire triggers pleasant laughter. For example, installment No. 305 (December 29, 1972) tells how Seo Lim meets a woman on the road, leaning on text which likens their encounter to a modern boxing match. By intertwining past and present, this text achieves a satirical impact (fig. 15). It reads as follows: (4th panel) “There are not many of them anymore, but about twenty years ago, there were boxing fights with unlimited rounds in America... one cannot help but think of such a title match.”, and (5th panel) “Even a veteran like Seo Lim went T.K.O.¹¹ the next morning.”

“Lim Kok-Jeong” is targeted at adults, but its sexual content does not become pictorially explicit. The 5th panel rather alludes to such content in a satirical manner, by suggesting that the weak person, the woman, knocked out the powerful one, Seo Lim. The latter’s powerful position is symbolized by his hat, the typical headgear of a highly ranked Korean in the 1550s. This must have caused thrilled laughter in the 1970s, the era of the military regime, considering that people’s discontent with the authorities increased back then.

Installment No. 339 (February 10, 1973) may serve as another telling example. Although the story is set in Korea’s Joseon era, the 1550s to be precise, the text sometimes deploys foreign words and modern colloquial speech (fig. 16). The fourth panel from the left reads: “A ‘miracle’ — is this common?”, and the 21st panel contains the lines: “And now... what? Do strong women really throw themselves down without parachutes?” The first refers to Seo Lim pushing his wife off a precipice, but the accompanying text alludes to the New Testament, that is, the tale about Christ feeding several thousand people with just two fishes and five loafs of bread. Furthermore, the latter likens the wife’s attempt at suicide to a jump from an airplane without parachute. Thus, the text sometimes deviates from the diachronic flow of the historical story, enriching it in a comical way

11 Abbreviation of *technical knockout*.

with synchronic expressions which go back and forth between East and West. In Installment No. 27 (February 3, 1972; fig. 17), for example, the 14th panel refers to the fight between two sworn enemies, the houses of Youn and Lee, by means of a comical comparison with Shakespeare's *Romeo and Juliet*: "In *Romeo and Juliet* by the Western guy Shakespeare, you can find a story of a similar quarrel."

As evident from the above examples, the text in "Lim Kok-Jeong" functions as a tool to engage the reader. It closes the gap between the contemporary reader and the historical story, inducing a feeling of affinity. In addition, the manifold verbal parts in "Lim Kok-Jeong" add a special flavour of laughter and amusement to the action-centered story.

Thirdly, with respect to the action scenes, it is striking that "Bōhachi bushidō" depicts brutal scenes of battles, violence and torture in an almost cinematic, lifelike manner (fig. 18). The protagonist's trade is precisely what his nickname "Assassination Shinō" conveys. Consequently, this gekiga does not aim at representing fights for a cause among samurai and others, or at showcasing the art of swordmanship through battle scenes. It focuses rather on those moments when human bodies are sliced off and scattered around. In "Lim Kok-Jeong", the depiction of similar battle scenes concentrates on the movements of the sword. For example, installment No. 352 (February 25, 1973) showing a fight between Lim Kok-Jeong and Youn Won-Bin, leaves a strong impression due to its emphasis on magnificent swordmanship and its use of powerful speed-lines. The noble-minded thief possesses superhuman strength, but he uses it to help the people. Accordingly, the geukhwa refrains from spectacular renderings of atrocities (fig. 19).

Fourthly, and finally, there is a difference in the representation of sexuality. Set in the red-light district, "Bōhachi bushidō" provides a lot of female exposure and many sexual scenes. Their realism and explicitness come as a surprise considering that the publication site was not an erotic magazine, but a newspaper (fig. 20). How crucial sexual depictions were for this gekiga can be deduced from its adaptation into a live-action film titled *Porno jidaigeki: Bōhachi bushidō* [Pornographic Period Drama: 8-vice Bushidō]¹² after the end of the newspaper serialization. "Lim Kok-Jeong", on the other hand, refrains from any explicit sexual depictions. In the 1970s, sexual expression was strictly censored in Korea, and therefore, allusions prevailed, for example, in the form of a dark room like in installment No. 12 (January 16, 1972; fig. 21). Exposing that sexual intercourse could only be depicted indirectly was in part directed to the censorship as such, subjecting it to satire.

6. Concluding Remarks

Around 1970, sports newspapers became very popular in Korea, due to their

12 Directed by Ishii Teruo for Tōei in 1973. As a DVD for adults, it is still on sale today.

providing comprehensive entertainment on a daily basis. But “Lim Kok-Jeong”, although published in such a newspaper, did not make entertainment its sole objective. Offering humour and fun to the (mostly male) readers of *Daily Sports*, it carved itself a unique position as a geukhwa for adults which included satire. In contrast, “Bōhachi bushidō” maintained the particularities of gekiga. Although published in a very different medium, that is, a newspaper, it abandoned laughter while emphasizing psychological and realist representation. Thus, “Lim Kok-Jeong” and “Bōhachi bushidō” exhibit significantly different ways of expression, which, among other things, had to do with the role they played in the societies of Korea and Japan. As demonstrated above, “Lim Kok-Jeong” paved the way for the field of geukhwa via the newspaper medium and pioneered a kind of dramatic comic which involved laughter. It goes without saying that its “satire and laughter” was closely related to a daily life full of constraints caused by the military regime at that time. Yet, “Bōhachi bushidō”, although created under fundamentally different conditions, was no less ground-breaking in its own environment, as it ushered gekiga-specific depictions of violence and sexuality in the newspaper medium.

In the early 1970s, sexual depictions were permissible in Japan, as distinct from Korea. This, however, was in one way or another also related to political issues, especially the conflicts about the U.S.-Japan Security Treaty. After two anti-treaty movements (1960, 1970) and their respective counter-cultures had eventually “failed”, youngsters who were frustrated by political activism turned to reading gekiga—as an act of continued resistance, and concurrently, an escapist entertainment.¹³ It was no accident that the amount of eroticism in gekiga increased.

I am convinced that it is possible to raise awareness of what is going on in the comics cultures of contemporary East Asia, by investigating works which were published approximately forty years ago, giving careful consideration to their historical contexts. One aspect of globalization is cultural standardization. This requires Comics Studies to be concerned with local particularities and such particularities’ roots in different countries and regions, in order to facilitate a truly manifold cultural exchange within our field.

References

Cho Hyung-Seong et.al.: *The Liberation of Japanese mass culture: An Analysis of its influence and a Proposal for Coping with it* [Korean], ed. by the Korean Institute for Cultural and Tourism Policy, 2003.

Han Young-Ju: *Revisiting our Manhwa* [Korean], Bucheon Cartoon Information Center, 2001.

Hong Myung-hee: *Lim Kok-Jeong* [Korean], Seoul: Sakyejul 2008.

¹³ Nagayama Kaoru 2006: 36; Kure Tomofusa 2007: 151; Natsume Fusanosuke & Takeuchi Osamu, eds, 2009: 49.

- Hwang Min-ho: *From KOBAN to DULRI* [Korean], Seoul: Sozo 1997.
- Jang Sang-Yong: *Moving Stories about Korea's 18 representative manhwa artists* [Korean], Seoul: Crimson 2004.
- Koo Woo-Young: *Koo Woo-Young's Lim Kok Jeong* [Korean], Seoul: Kifaek 1974 (vols 1, 2, 3, 5 of part 1, vol. 5 of part 2)
- _____ *Lim Kok Jeong* (6 vols) , part 1, vol 1, Seoul: Woosok Publ. 1985.
- _____ *Lim Kok Jeong* (3 vols), Seoul: Woosok Publ. 1994.
- _____ *Lim Kok Jeong*, Seoul: Jaeum & Moeum Publ. 2006.
- _____ *Lim Kok Jeong*, Seoul: Jaeum & Moeum Publ. 2007.
- Koo Woo-Young, Mudae/Koo Woo-Young vs. Chosun [University's] Tiger, in: *The Koo Woo-Young Story*, Seoul: cine21 2008, p. 187 (reprint of an article which appeared first in *Weekly Joongang*], June 16, 1974)
- Kure Tomofusa: *Gendai manga no zentaizō* [An Overall Picture of Contemporary Manga; Jap.], Tokyo: Futabasha (Futaba Poche) 2007.
- Kwak Hyo-Hwan: "Sports Newspapers and Mass Culture", in: *Konkuk media & communications*, vol. 1 [Korean], Konkuk University, Graduate School of Journalism, 1998, pp. 89-110.
- Lee Dong-Hee: *A Study on the novel "Lim Kok-Jeong" [Im Keokk-Jeong] by Hong Myung-hee alias Pyuk-cho*, PhD thesis [Korean], Chosun University, Graduate School, 1996.
- Lee Hae-Chang: *Korean Cartoon History* [Korean], Seoul: Ilchisa 1982.
- Lee Man-Sup & Koo Woo-Young: Conversation "An adult's dragon is largehearted... can't have everything its own way like a young one", in: *National Assembly News* [Korean], June 2001, No. 416, publ. by National Assembly Secretariat, p. 67.
- Lee Young-mi: *A Study on Manhwa Serializations in Sports Newspapers*, M.A. thesis [Korean], Kyunghee University, Graduate School of Journalism, 2003.
- Lim Boum: Koo Woo-Young as a person and as a manhwa artist [Korean], in: *The Koo Woo-Young Story*, Seoul: cine21 2008, p. 17.
- Nagayama Kaoru: *Ero-manga Studies* [Jap.], Tokyo: East Press 2006.
- Ministry of Culture and Tourism & Korean Institute for Cultural and Tourism Policy, eds: *Cultural Policy White Paper* [Korean], Seoul: Ministry of Culture and Tourism 2004.
- Mitani Kaoru & Nakamura Keiko, eds: *Yamakawa Sōji, creator of the picture stories Shōnen ōja and Shōnen Kenya* [Jap.], Tokyo: Kawade shobō shinsha 2008.
- Nakamura Tomoko: Kankoku ni okeru Nihon no taishū bunka tōsei nitsuite no hōteki kōsatsu [Some legal thoughts on the regulation of Japanese popular culture in Korea; Jap.], in: *Ritsumeikan Kokusai Chiiki Kenkyū* [Ritsumeikan Journal of International Relations and Area Studies], vol. 22, March 2004, pp. 259-276.
- Natsume Fusanosuke & Takeuchi Osamu: *Mangagaku nyūmon* [Introduction to Manga Studies; Jap.], Kyoto: Minerva shobō 2009.
- No Chang-Hyeon: "A Study on the Style and Changing Identity of Korean Sports Newspapers", M.A. thesis [Korean], Sungkyunkwan University, Graduate School of Journalism, 2003.
- O Kyu-Won: *The Reality of Korean Manhwa* [Korean], Seoul: Youlhwadang 1981.

- Park Ki-zun: *Korean manhwa history*, Bucheon Cartoon Information Center, 2009.
- Park Zedong: *The Pioneers of Korean Manhwa* [Korean], Seoul: Youlhwadang 1995.
- PRESSEUM Newspaper Museum: *100 Years of Newspaper Manhwa in Korea* [Korean] (exhb.cat.), Seoul 2004.
- Son San-Ik: *Chronological History of Korean Manhwa* [Korean], Seoul: Press bil 1996.
- _____ *Chronological History of Korean Manhwa*, vol. 2 [Korean], Seoul: SigongsaI 1999.
- _____ *A Study of Newspaper Manwha in Korea*, PhD thesis [Korean], Chung-Ang University, 2004.
- Tatsumi Yoshihiro: *Gekiga Daigaku* [Gekiga University; Jap.], Tokyo: Hiro shobō 1968.
- Yoo Son-Young: *Korean Cartoons* [Korean], Seoul: Korea Press Foundation 2000.
- Yoon Kwang -ung: *About the artist Koo Woo-Young* [Korean], M.A. thesis, Busan University, Graduate School of Education, 2006.
- Yun Yong-ok: *History of Korean Newspaper Manhwa* [Korean], Seoul: Youlhwadang 1995.

Korean newspaper:

Irugann Sports (Daily Sports), 1969-1973

Japanese newspapers:

Asahi Shinbun, 1972, *Hōchi Shinbun* (Tokyo, Osaka), 1969-1972, *Mainichi Shinbun*, 1972, *Nikkan Sports* (Daily Sports; Tokyo & Osaka), 1969-1972, *Sports Nippon*, 1972, *Yomiuri Shinbun*, 1972, *Yūkan Fuji* (Evening Fuji), 1972

websites (all last access: January 20, 2012)

- <http://100.daum.net/encyclopedia/view.do> (article on Hong Myung-hee, in: *Encyclopedia Britannica*)
- <http://isplus.joinsmsn.com/edit/ilgan/history.html> [Korean] (official website of *Irugann Sports*)
- <http://ja.wikipedia.org/wiki/小島剛夕> (Japanese article on Kojima Gōseki)
- [http://ja.wikipedia.org/wiki/Shōnen Kenya](http://ja.wikipedia.org/wiki/Shōnen_Kenya) [Jap.]
- <http://krdic.daum.net/dickr/contents> (Daum Korean-language Dictionary)
- <http://koikekazuo.cocolog-nifty.com/about.html> (official website Koike Kazuo, Jap.)
- <http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=033&aid=0000006286> (article on Koo Woo-Young [Korean] in *Weekly Kyunghyang*, May 6, 2005)
- http://www.cartoon.or.kr/intro/cartoon_history01.php [Korean]
- <http://www.encyber.com/index.html> (Doosan Encyclopedia/doopedia)
- <http://www.japanknowledge.com/top/freedisplay> [Japanese]
- <http://www.kcomics.net/高羽榮> (article on Koo Woo-Young, at *kcomics* [Korean], “Digital Manhwa Kyujanggak”)
- <http://www.kukinews.com/news/nMain/index.asp> (article in *Kumin Ilbo*, April 25, 2005 [Korean])

<http://www.personweb.com/>高羽榮 (interview with Koo Woo-Young, on *personweb* [Korean], May 6, 2003)

About the author:

LEEM Hye-Jeong

Cartoonist, graphic designer, manhwa/manga historian. After obtaining her first M.A. in graphic design from Silla University (former Busan Women's University), she worked 13 years as a lecturer at Silla University, Dongseo University and other schools. In 2002, she came to Japan to enroll in the Graduate School of Fine Art, Kyoto Seika University. After the master course, she worked two years as a cartoonist in Japan, before she began the doctoral course at Seika University, from which she graduated in March 2012.

イム・ヘジョン (임혜정/任蕙貞)

カトウニスト、グラフィック・デザイナー、漫画史研究家。韓国の新羅大学校（旧釜山女子大学）大学院デザイン専攻を卒業して修士号を取得した後、13年間、新羅大学校と東西大学校などで非常勤講師としてグラフィック・デザインを教えた。2002～04年、京都精華大学芸術研究科にて、マンガ専攻の修士号を取得。2年間、カトウニストとして日本で活動したが、京都精華大学芸術研究科博士後期課程に入り、2012年3月卒業。



fig. 1 first installment of “Lim Kok-Jeong”, in newspaper *Irugann Sports* (*Daily Sports*), January 1, 1972, p. 7

图1 『日刊スポーツ』 / 간스포츠 [일간스포츠] 1972년 1월 1일, 7면, 「林巨正」 第1회



fig. 2 pirated edition *Millim Ui Wanza* [King of the Jungle] (Park Ki-zun 2009: 40) and *Shōnen Kenya* [Kenya Boy] (Mitani Kaoru & Nakamura Keiko, eds, 2008: 73)

图2 海賊版マンガ『密林の王者 / 밀림의 왕자』 [밀린 윌 윈자] (박·키즈운 / 朴基竣 2009 : 40) と『少年ケニヤ』 (三谷薫、中村圭子編 2008 : 73)

fig. 3 Koo Woo-Young, self-portrait (in *National Assembly News* [Korean], June 2001, p. 67)

图3 高羽栄、自画像 (『国会報』 2001/06, p. 67)



fig.4 first issue of *Daily Sports*, September 26, 1969
 図4 『日刊スポーツ』創刊号、1969年9月26日



fig. 6 *hoalguk* (action comics): Park Koan-Heong *The Secret of the Bible* (Seongseo Ui Bimill), source: Han Young-Ju 2001: 83.
 図6. 1958年の活劇(활극, ホアルクッ) バク・キアンヒョン(박광현) 作『聖書の秘密』(성서의 비밀, 송송위비밀) (한·ヨン주 2001: 83)



fig. 5 traditional 1950s *geukhwa*: Park Koan-Heong *Chiehuui Millsa* (*The Last Secret Messenger*), source: Han Young-Ju 2001: 83.
 図5 1950年の伝統劇画 バク・キアンヒョン(박광현) 作「最後の密使」(최후의 밀사, চেফুউ 밀사) (한·ヨン주 2001: 83)



fig. 7 Editorial announcement in *Daily Sports*, December 30, 1971
 図7 1971年12月30日、『日刊スポーツ』社告記事



fig. 8 Cover of book edition *Lim Kok-Jeong*, vol. 1 (Koo Woo-Young 1974a)
 図8 単行本『林巨正』の表紙、1巻(高羽榮 1974a)



fig. 9 Cover of book edition *Lim Kok-Jeong*, vol. 3 (Koo Woo-Young 1974a)
 図9 単行本『林巨正』の表紙、3巻(高羽榮 1974c)



fig. 10 Tatsumi Yoshihiro: "Yūrei takushī" (Ghost Taxi, 1957), frontispiece; source: Tasumi Yoshihiro 1968, p. 21.
 図10. 辰巳ヨシヒロ作「幽霊タクシー」(1957年)の扉絵(辰巳ヨシヒロ 1968: 21)



Lim Kok-Jeong
林巨正 (イム・コクジョン)
임격정



Youn Won-Bin
尹元빈 (ユン・ウォンビン)
윤원빈



Chun-Sim
春心 (チュンシン)
춘심



Seo Lim
徐林 (ソ・リン) 서림



Mumong
ムモン、무명

fig. 11 The main characters of "Lim Kok-Jeong"
図 11 主要な登場人物



fig. 12 Script: Koike Kazuo, art: Kojima Gōseki, first installment of "8-vice Bushidō" (Bōhachi bushidō), in *Hōchi Shinbun*, October 19, 1971.

图 12 小池一雄原作・小島剛夕作画「忘八武士道」、第 1 回、『報知新聞』、1971 年 10 月 19 日



fig. 13 Script: Koike Kazuo, art: Kojima Gōseki, "8-vice Bushidō" (Bōhachi bushidō), in: Hōchi Shinbun, October 19, 1971.
図 13 小池一雄原作・小島剛夕作画「忘八武士道」、1971年10月19日

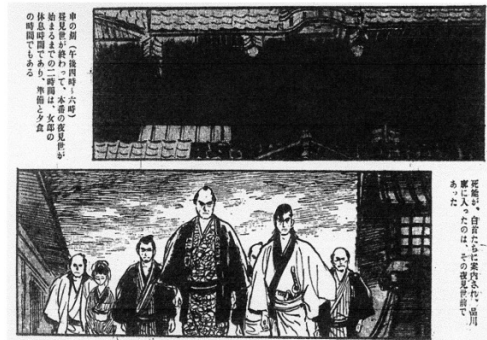


fig. 14 Script: Koike Kazuo, art: Kojima Gōseki, "8-vice Bushidō" (Bōhachi bushidō), October 26, 1971.

図 14 小池一雄原作・小島剛夕作画「忘八武士道」、1971年10月26日

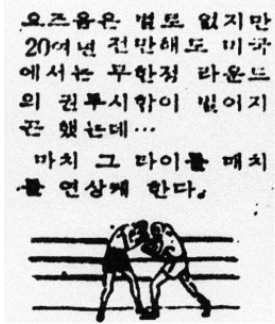


fig. 15 “Lim Kok-Jeong”, installment No. 305, December 29, 1972
4th and 5th panel (beginning from the left)
图 15 「林巨正」第305回、1972年12月29日、左から4番目のコマと5番目のコマ



fig. 16 “Lim Kok-Jeong”, installment No. 339, February 10, 1973
4th and 21st panel (from the left)
图 16 「林巨正」第339回、1973年2月10日
左から4番目のコマと21番目のコマ



fig. 17 “Lim Kok-Jeong”, installment No. 27, February 3, 1972

14th panel (from the left)

图 17 「林巨正」第 27 回、1972 年 2 月 3 日
左から 14 番目のコマ

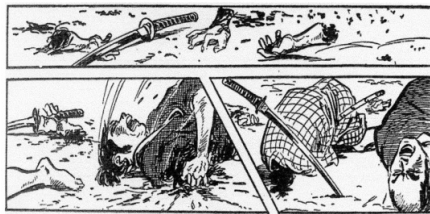


fig. 18 Script: Koike Kazuo, art: Kojima Gōseki, “8-vice Bushidō” (Bōhachi bushidō), installment No. 38, December 1, 1971

图 18 小池一雄原作・小島剛夕作画「忘八武士道」第 38 回、1971 年 12 月 1 日



fig. 19 “Lim Kok-Jeong”, installment No. 352,
February 25, 1973
图 19 「林巨正」第 352 回 1973 年 2 月 25 日



fig. 20 Script: Koike Kazuo, art: Kojima Gōseki, “8-vice Bushidō” (Bōhachi bushidō), installments No. 21 (November 11, 1971), No. 48 (December 12, 1971) and No. 77 (January 18, 1972)
图 20 小池一雄原作・小島剛夕作画「忘八武士道」第 21 回 (1971 年 11 月 11 日)、第 48 回 (1971 年 12 月 12 日)、第 77 回 (1972 年 1 月 18 日)



fig. 21 “Lim Kok-Jeong”, installment No. 12, January 16, 1972

图 21 「林巨正」第 12 回、1972 年 1 月 16 日



新聞マンガとしての劇画

高羽榮の「林巨正」(1972/73年)を中心に

イム・ヘジョン (임혜정 / 任蕙貞)

東アジアのマンガと言えば、まず日本のマンガを思い浮かべる人が多いだろう。確かに日本のマンガは、近年、世界的に注目され、影響力を拡大し続けている。この影響は、東アジア圏の他国にも及んでいることは否定できない。例えば、地理的に一番近いところに位置している韓国では、マンガ¹をめぐる諸用語に日本語の影響を見出すことができる。それなどを背景に、韓国の「マンファ」を日本の「マンガ」との類似点から論じる傾向が著しい。以下では、日韓マンガ交流をめぐる「影響説」を相対化することを目的に、一見したところ類似しているかのような日韓マンガが、その異なった社会環境のためにどれほど相違しているかに焦点を当てる。具体的には、近年のグローバル化の前段階イムコクジョンに当たる1970年代を中心に、当時、連載されていた韓国初の新聞劇画「林巨正」(임격정) (図1)を具体例に取り上げながら、韓国の劇画「クッファ」(극화 / 劇畫)と日本の劇画を比較してみる。

1. 韓国のマンガにおける日本の影響

1910年から1945年までの日本による植民統治を背景に、韓国は、その国権が回復した頃から日本との外交関係を持たなくなった。1965年に国交正常化が実現されたが、政治的、政策的な理由で日本文化の輸入と流通が禁止され続け(チョヒョンソン 2003: 5)、1998年の第1次日本文化開放²が行われるまでは日本マンガの輸入も許容されなかった。しかし、このような政府の措置があったにもかかわらず、日本のマンガが不法に韓国に入ってきており、1998年以前、すでにその海賊版が横行していたのである。

韓国マンガ史によると、韓国初の海賊版マンガは山川惣治の「少年ケニヤ」³を模写し、1952年に発行された『密林の王者』となっている(図2)。しかし、『密林の王者』について2点の誤謬が見当たると。まず第1に、韓国で定説となってい

1 以下、「マンガ」を「漫画」、「マンファ」、「劇画」、「コミック」のすべてを含む総称として使用する。

2 韓国政府は、4回(1次開放—1998年10月20日、2次開放—1999年9月10日、3次開放—2000年6月27日、4次開放—2003年9月16日、12月30日)に分けて徐々に日本文化輸入解放を実施した。日本マンガの輸入は、すでに1次の時に自由化されている(文化観光省 2004: 475-476)。

3 アフリカのケニアを舞台に、孤児になった日本人少年ワタルが仲間のマサイ族の酋長やジャングルの動物たちと冒険をする絵物語である。大人気だったため掲載先の『産業経済新聞』は一時「ケニヤ新聞」と呼ばれた。1953年から1955年にかけて13巻の単行本が出版され、それを原作に映画化、テレビドラマ化、マンガ化、劇場用アニメーション化なども行われた。三谷薫、中村圭子編 2008: 4、72-83。

る1952年という発行年⁴について再検討が必要である。1951年から1955年まで『産業経済新聞』に連載されていた「少年ケニヤ」は、1953年に単行本の第1巻が発行されていたことから考えると、韓国語の『密林の王者』は1952年ではなく、1953年以後はじめて出版されたと推測され得るからである。また第2に、韓国マンガ史では長編マンガとして捉えられてきた「少年ケニヤ」、そしてそれを手本とした『密林の王者』が厳密な意味でのマンガというよりも絵物語だったことも見逃してはいけない。「少年ケニヤ」が本格的なマンガの形を取ったのは、1961年のテレビ・ドラマ放送に合わせて『週刊少年サンデー』（1961年14号～1962年15号）に連載された頃である⁵。蛇足ながら、韓国の世界文化社から出版された『密林の王者』はかなりの人気を博したため、他の出版社も同様に「少年ケニヤ」を模写し、競って海賊版を発行するほどであったとされている（パク・キズウン 2009：39）。

1950年代から日本のマンガが正式に輸入できるようになる1998年までの間、韓国のマンガ界は海賊版の形で日本の影響を受けていたのである。また、韓国語にその痕跡を残している。現在一般的に使われている〈漫畫〉（マンファ / 만화）や〈劇畫〉（クッファ / 극화）といった用語は日本の〈漫画〉（マンガ）と〈劇画〉に由来する。しかし、似た用語が使われているとしても、韓国のマンファは日本と全く同じものではない。近年、韓国では、特に女性向けのジャンルである純情マンファと少女マンガの相違点が主張されているが、本稿では、それほどの注目を浴びていない〈劇画〉と、その代表的な作家として評価されているコ・ウヨン（고우영 / 高羽榮、1938-2005）（図3）に着目する。

高羽榮は、その「イム・コクジョン」（임극정 / 林巨正）をもって韓国の新聞史上最初の新聞マンガとしての〈劇画〉を発表した。新聞マンガが1コマ、あるいは4コマの時事マンガが主だった時代に、1972年1月から1年2ヶ月の間、『日刊スポーツ』（イルガンスポーツ / 일간스포츠）に「林巨正」が連載されていたことは画期的であり、大人向けの長編物語マンガの形で新聞における娯楽の要素を強化したと言える。『漢城旬報』（한성순보 / 한성순보）が1883年に創刊されてから、韓国の新聞は報道と啓蒙を主な役割としていたが、1969年に創刊された『日刊スポーツ』（図4）は、韓国の新聞史に初めて登場した総合的な娯楽機能を持った日刊紙である。この新聞は深刻な時事問題より大衆娯楽的な内容を中心に編集されていた。まさにその一環として「林巨正」の連載も企画されたのである。そしてこの劇画は販売部数に大きな影響を与え、それまで2万部程度であった販売部数が4年間で、30万部に増えるほど読者から人気を集めるようになった（イム・ボン 2008:17）。

「林巨正」は新聞マンガに対する認識を改めさせ、新聞を出発点に〈大人向けの長編物語マンガ〉を誕生させたのに対して、日本の劇画は新聞ではなく、むしろ貸本文化を拠点とし、主に貸本屋専用のマンガ雑誌や単行本の形で出版されていた。しかし、稀ではあるが、新聞劇画も存在してはいたことを付記しておく。以下では、「林巨正」と日本の劇画とを比較しながら、韓国の新聞劇画の特徴を解き明かすこととする。

4 韓国マンガ界の重鎮である作家のパク・キズウン（朴基俊）は、その著書『韓国漫画野史』において、1952年に日本のマンガ「少年ケニヤ」が模写され海賊版マンガ『密林の王者』として出版されたと記している（2009：39-40）。その他に韓国漫画協会のインターネット・サイトを参照（http://www.cartoon.or.kr/intro/cartoon_history01.php）。

5 作画は、石川球太だった。テレビドラマは1961年5月4日～1962年2月8日の間、NET（現テレビ朝日系）から放送された。放送時間は木曜日 18:15～18:45だった。（<http://ja.wikipedia.org/wiki/少年ケニヤ>）

2. 韓国の〈劇画〉

韓国における劇画の普及やそれに対する日本による影響を追究するに当たって、〈劇画〉という言葉遣いが手がかりの一つとなる。韓国マンガ史においては、写実的な表現と劇的な物語、キャプションの比重が大きいことなどを特徴とするものが〈劇画〉と呼ばれていたが、それらが主に韓国と中国の、古代や中世を背景にした歴史的素材および伝説を扱ったという点で〈伝統劇画〉とも呼ばれている。ところが、〈劇画〉という用語がまだ登場していない1950年代には〈絵物語〉や〈絵小説〉という名称をもって劇的なマンガを指す習慣があった（ハン・ヨンジュ 2001:80）。また、バク・キアンヒョン（박광현）作『聖書の秘密』（ソンソウイ ビミル／성서의 비밀）の表紙に〈活劇〉というジャンル名が書かれていた（図5.6）事実からは、〈活劇〉（ホアルクッ／활극）という語も普及していたことが確認できる。本稿のテーマである「林巨正」は、その連載開始の直前に出た社告記事によって〈漫画小説〉（マンファソソオル／만화소설）として紹介された（図7）が、新聞連載が終わった後の1974年2月に単行本（全10巻）として出版される際には、「林巨正」は〈クツファ〉として分類されたが、そのタイトルに図8に見られるような簡略化された漢字が付けられていた。とはいえ、3巻の扉絵に現在の〈劇画〉と同じ文字が登場する前まで（図9）の1巻と2巻には、当時の日本でしか使用されていない「劇」の略字が採用されていた。この漢字遣いには、日本のマンガ文化、中でも日本の劇画が韓国においても知られていたことが窺える（図10）。1970年代の韓国では日本マンガの輸入が禁止されてはいたが、経済的高度成長の下で貿易が活発になり、正式ではない形でもさまざまな情報と文化が韓国に流れ込んできていたのである。

さて、日本で〈劇画〉という名称を提唱した辰巳ヨシヒロは、このジャンルを如何に定義していたのだろうか。彼の著作『劇画大学』には次の言及がある。

「マンガイコール滑稽さという観念には、どうしても抵抗を感じた。マンガはおもしろくなければいけない（この場合のおもしろさは笑い）のはどうしてもだろう。[中略]人物の心理を少し掘りさげて描く場合マンガ的な表現はどうしても邪魔になることがある。ストーリィ [ママ] が写実的なことを主体とした場合、表現も写実的でないと絵空ごとになって効果が半減する。」（辰巳 1968：14、16）

つまり、辰巳にとって〈劇画〉とは、デフォルメ化した表現よりも写実的な画調で、笑いの要素をなくし、シリアスな内容を描く大人向けのものを意味しているのである。それとは対照的に、韓国初の新聞劇画を制作した高羽榮は、劇画を次のように述べている。

「劇画マンガはどんな原作をモデルにしようが、または純粋な創作でも一つのテーマを中心に小さな小説のように引いて行かなければならない。これは劇画を描く要領で生命だ。[中略]時事漫画の読者と劇画マンガの読者はマンガ家に対して要求するものが違う。時事漫画の読者は言葉や話で表現できない抑圧された怒りを代弁してくれることを願う。しかし劇画マンガの読者は〈楽しむために〉、〈エンジョイズム（造語、enjoyism）〉を要求している点を分かなければならない。」（コ・ウヨン 2008:187）

このように高羽榮は〈劇画〉を本質的にマンガ形式による小説として理解し、さらにそれにおける笑いと楽しさを強調している。それは掲載紙がスポーツ新聞であるということに裏付けられているだろう。つまり、その読者層を念頭に、写実的な画調で大人向けの内容を劇的でありながら、おもしろおかしく表現することを目指していたのである。まさにこの点においては同時代の日本の劇画と異なるが、その考察を深める前に、「林巨正」のストーリーを短く紹介しておこう。

3. 新聞劇画「林巨正」

新聞劇画「林巨正」は、同名の小説『林巨正』を脚色して制作された。ホン・ミョンヒ(홍명희/洪命憲)⁶によるこの原作は、1928年から1939年の間『朝鮮日報』(チョソンイルボ/조선일보)に連載され、植民地時代に発表された大河歴史小説の代表作である。

この新聞小説の主人公である林巨正は、1550年代に実在した泥棒(生年不明～1562)であり、食糧を民衆に分け与えた義賊として記憶されている。小説は、林巨正を中心にした義賊の活躍を通じて、社会的な矛盾を打破しようとする人間の生と意志を描いているのである。劇画「林巨正」(図11)の主人公は白丁^{ペクジン}という朝鮮時代の最下層の身分の出身であり、信じられないほど力の強い人物として登場する。彼は、腐敗した政治家によって家族が殺された後、僧侶のムミョン(무명)と出会い、剣術と衆生救済の雄志を学んで義賊集団を組織する。そして貪官汚吏を征伐して奪った金品を貧しい民に分け与える義賊活動を広げていく。林巨正には支配階級に属する残酷な性格の人物であるユン・ウォビン(윤원빈)というライバルがいる。この悪人は、偶然に出会った僧侶ムミョンを殺してしまう。そして、もう一人の主要登場人物はこのユン・ウォビン愛する芸者のチュンシン(춘심/春心)である。彼女はさまざまな事件で林巨正と出会い、愛が芽生えることから、ユン・ウォビンとの三角関係が始まる。さらに重要なのはソリン(서림/徐林)という好色漢で狡賢い人物である。ユン・ウォビンの家来だったのに、ユン・ウォビンの妻を強姦して逃げ、林巨正の一味になる。劇画のクライマックスでは、ユン・ウォビンがチュンシンを殺した後、林巨正はユン・ウォビンを殺すが、林巨正はソリンに裏切られ官軍に捕らえられてしまう。

4. 「林巨正」と日本の新聞劇画「忘八武士道」との比較

「林巨正」の特質を照らし出すために、日本の新聞劇画との比較が適していると考え、「林巨正」が発表された1972年を中心に、日本の3大日刊紙(『朝日新聞』、『毎日新聞』、『読売新聞』)とスポーツ新聞(『日刊スポーツ』、『スポーツニッポン』、『報知新聞』、『夕刊フジ』)に劇画形式のマンガが掲載されているかについての調査を行った。その結果、『報知新聞』に「忘八武士道」が連載されていたことが判明

6 原作者・洪命憲は、1888年7月、忠清北道槐山の名門豊山洪氏家に生まれた。最上層の家門出身の作家というのは韓国近代文学において類例がなく、きわめて珍しいが、ただ1編の小説、戦前最大の長編歴史小説になった『林巨正』で作家としての地位を確立した。連載中の1930年に、新幹会主催第1次民衆大会事件で、日帝下の民族運動の指導者的な人物として日本の警察に検挙された。1945年8月15日、日本の支配から解放された後、朝鮮文学者同盟の中央執行委員長を歴任して越北した。北朝鮮では副首相、祖国平和統一委員会委員長など要職を歴任し、1968年老衰で没した。(『ブリタニカ百科事典』<http://100.daum.net/encyclopedia/view.do>, 홍명희/洪命憲)

した(図 12)。まさにこの『報知新聞』は、1970年に韓国の『日刊スポーツ』と取材及び通信業務をめぐる提携を結んだという事実⁷から、日本の影響を受け、韓国の『日刊スポーツ』に劇画が掲載されるようになったと結論されるだろう。しかし、韓国の『日刊スポーツ』における劇画「林巨正」と、日本の『報知新聞』における劇画「忘八武士道」が具体的な表現形式においてどれほど異なるかを考慮に入れると、単純に影響があったということだけでは説明が成り立たなくなるのである。以下では、その相違点を確認しておこう。

「忘八武士道」は『報知新聞』に1971年10月19日から1972年1月31日まで連載され、1973年1月に講談社から単行本化された。作品名の中の「忘八」は、仁・義・孝・悌・忠・信・廉・恥の八つを忘れた無法者と、人たる姿を借りた鬼畜外道の集まりを意味している⁸。つまり、人間の道理と心を忘れた人非人のことを指す。「忘八武士道」は、「子連れ狼」で知られている小池一雄(1936～)⁹の原作、小島剛夕(1928～2000)¹⁰作画の劇画である。物語は江戸時代、幕府公認の遊郭である吉原を舞台としている。売春のウラ稼業を取り仕切る忘八者と呼ばれる集団と、凶状持ちの浪人で役人に追われる主人公の明日死能、そして幕府と諸大名の勢力争いを絡めて展開される時代劇である。

それとは対照的に「林巨正」は、長編歴史小説に基づいた作品である。劇画としての物語的な面白さを優先するため、10余年にわたって連載されたこの小説から、主人公の林巨正がもっとも旺盛に活動した「義兄弟篇」と「火賊篇」が抜粋され、劇画化された。また、歴史上の人物に加え、新しく創作された架空のキャラクターらを登場させることによって虚構的世界のリアルさと面白さを絡み合わせようとしていた。この物語は、林巨正を中心として、民衆を救済する義賊たちの話ではあるが、その中に挿入されている多彩なエピソードが笑いと諷刺をもたらし、物語にさらに独特な味を付け加えている。

それに対して「忘八武士道」は、全く架空の物語である。アクションを中心に据えた時代劇で、江戸時代の有名な遊郭である吉原を舞台にしているので性的な行為の描写も多い。劇画の全編にわたって物語は主人公の行動に沿ってストレートに結末へ向かって進行していき、その進行を妨げるようなエピソードは一切織り込まれていない。つまり、大人向けのシリアスな内容を重視する、笑いを抑えた日本の劇画の特徴がここに見られるのである。

7 韓国の『日刊スポーツ』、公式ホームページ: <http://isplus.joinsmsn.com/edit/ilgan/history.html>

8 <http://www.japanknowledge.com/top/freedisplay> (インターネット辞書・事典検索サイト)によると、「忘八」には、二重の意味がある。まず第1に「(仁・義・礼・智・忠・信・孝・悌の八つの徳目を失った者の意から)放蕩にふけること。遊里で遊ぶこと。また、その者。また、その者をののしることば。その者。転じて、遊女屋。また、その主人。」という日本語での意味であるが、第2に、中国語からの言葉として「(「仁・義・孝・悌・忠・信・廉・恥」の八徳を忘れたもの意)人をののしっていう語。人非人。また、わるがしこい者。」という意味もある。新聞劇画「忘八武士道」の第4話(『報知新聞』、1971年10月22日)の12コマ目には、「仁・義・孝・悌・忠・信・廉・恥の八ツを忘れた無法者、人にして人にあらず…人たる姿を借りた鬼畜外道の集まり[略]」というセリフがあり、これは上記の「忘八」の2番目の意味で使っている。

9 <http://koikekazuo.cocolog-nifty.com/about.html> 公式ホームページ

その他の代表作に「首斬り朝」「修羅雪姫」「クライング・フリーマン」などがある。1977年よりマンガ家育成のため「小池一夫劇画村塾」を開塾。独自の創作理論「キャラクター原論」を教え、マンガ家の高橋留美子やゲーム『ドラゴンクエスト』の制作者である堀井雄二など、多くのクリエイターをデビューさせ、現在も後進の指導にあっている。

10 劇画作家としての活動は、1957年の「隠密黒妖伝」から始まったとされるが、「恋の新選組」シリーズなどで少女時代劇マンガという新ジャンルの開拓もしている。『漫画アクション』に連載された小池一夫原作による「子連れ狼」によって世界的に知られるようになった。多くの作品が映画化されている。

「林巨正」と「忘八武士道」はともに新聞に毎日連載されていたが、紙面を占める面積が異なっている(図 1、13)。さらに、2 作品の表現形式については、大きく分けて以下の 4 つの相違点が挙げられる。

第 1 に、前述したように、「林巨正」は、物語にさまざまなエピソードを織り込むことによって笑いを誘う。特に女好きである徐林と女性とのエピソードでは、笑いが込み上げてくる場面が少なくない。それとは正反対に、「忘八武士道」は一般的にシリアスな内容であり、ユーモラスな要素の欠落が特徴づけられる。

第 2 に、劇画のキャプションが挙げられる。一般的にそれは、絵で表現しにくい部分を補い、読者に内容の理解を助ける役割を果たしている。「忘八武士道」の場合は、物語の進行を支える解説文が多い(図 14)。しかし、「林巨正」の場合は、物語進行の機能に限らず、単なる説明を超える言語表現をもって読者を想像豊かな世界に導く箇所が目立つ。シリアスな劇画形式には、スラップスティック・コメディの要素と諷刺的な表現を加えることによって愉快な笑いを呼び起こすのである。具体例を挙げてみよう。「林巨正」の第 305 話(1972 年 12 月 29 日)では、徐林と道で出会った女との情事が描かれるが、ここに男女関係を現代のボクシング試合に喩えるキャプションがある。それは、過去と現在を交えることによって諷刺的な効果を与える。左から 4 番目と、5 番目のコマにはそれぞれ次のように書かれている(図 15)。

「このごろはあまりないが、20 年前のアメリカでは無制限ラウンドの拳闘試合があったらしいが、…まるで、そのタイトルマッチを連想させる。」

「徐林のようなベテランもつぎの朝には TKO¹¹ になってしまった。」

「林巨正」は、成人をターゲットとしているにもかかわらず、性に関する明確な表現がほとんどない作品であるからこそ、5 番目のコマを性に関する諷刺と見なすことができるが、別の視点から見れば、弱者(女性)が権力者(徐林)を倒したようにも映る。徐林は、韓国の 1550 年代の身分の高い人が被る帽子によって権力者として位置づけられている。1970 年代の軍事政権下の韓国では、権力者に対する民衆の不満が多かったため、読者に痛快な気持ちを与えながら笑わせたと考えられる。

次に第 339 話(1973 年 2 月 10 日)を見よう。1550 年代の朝鮮を舞台とするマンガなのに、英語を使った比喩と友達間の対話形式のような文が見当たる(図 16)。左から 4 番目と、21 番目のコマには次のように書いてある。

「Miracle それは有り勝ちな事なのか？」

「さあ…どうなるか？ 強い女達が本当にパラシュートもなしに身投げをするのか？」

4 番目のコマは、徐林によって絶壁から彼の妻が突き落とされる場面であるが、ここでの miracle は、キリストが 2 匹の魚と 5 個のパンで数千人を食ばせたという新約聖書の奇跡を指している。しかも、21 番目のコマでは、妻達が飛び降り自殺を計ることを、飛行機からパラシュートもなしに飛び降りるイメージに喩えて描かれている。

11 technical knock out の略。

次に第 27 回（1972 年 2 月 3 日）を見よう。ここでは、歴史的な事実を背景に展開される物語の通時的な流れから脱して、東洋と西洋を行き交う共時的な表現でマンガ的な楽しさが活かされる（図 17）。左から 14 番目のコマに、当代の怨讐の家である尹家と李家の戦いをシェークスピアの『ロミオとジュリエット』に譬えてコミカルに描いている。

「シェークスピアという西洋人の『ロミオとジュリエット』にもこれに似ているケンカ話を書いてあるんだって」

上記の例から分かるように、「林巨正」におけるキャプションは、読者と交感する手段として機能している。つまり、現在を生きている読者たちと作品との橋渡しとして存在し、作品への親近感を高めている。また、アクションが中心である〈劇画〉に、笑いと楽しさを付け加えている。

第 3 に、アクションの場面については、「忘八武士道」において戦闘、暴力、拷問などの残酷な場面が生々しくリアルに描写されていることは注目に値する（図 18）。主人公は、人々から「人斬り死能」と呼ばれているように、人斬りが稼業である。したがって、この劇画は武士などの大義名分が立つような闘いも、戦闘の場面を通して刀剣による武術を見せようとせず、むしろ人の身体が斬られ、バラバラに飛び散る瞬間の描写が多い。しかし、「林巨正」では、戦闘の場面は剣の動きを中心に描写されることが多い。林巨正とユン・ウォビンの戦いを描く第 352 回（1973 年 2 月 25 日）は、華麗な剣術と力のある強い動線で迫力のある描写になっている。林巨正は、怪力の持ち主であるが、力を発揮して人を助ける義賊として描かれている。つまり、人が無残に斬られる所を見せ場として表現していないのである（図 19）。

第 4 に性描写であるが、「忘八武士道」は、遊郭を舞台にしているため、女性の肌の露出と性行為の場面が多い。しかも、エロ雑誌ではなく新聞というメディアに掲載されるマンガとしては驚くほどリアルで過激な性表現がある（図 20）。「忘八武士道」という劇画にとって性描写がどれほど中心的であったかは、新聞連載後に『ポルノ時代劇——忘八武士道』という題名で映画化された事実からも窺える¹²。しかし、「林巨正」では、露骨な性描写は見当たらない。1970 年代の韓国では、性表現に対する検閲が厳しかったため、第 12 回（1972 年 1 月 16 日）で見られるように性行為を暗い部屋で暗示する表現が多い。このように性行為をあえて間接的にしか表現しないということは、性描写の規制自体を諷刺の対象とするような側面がなくはなかった（図 21）。

おわりに

韓国においてスポーツ新聞は、総合的な娯楽機能を持つ日刊紙として 1970 年前後から普及していた。しかし、その新聞に連載された「林巨正」は、単なる娯楽を狙っただけのものではなかった。毎日、『日刊スポーツ』を読む読者に笑いと楽しさを与え、大人向けの諷刺を含む劇画として独特な存在感を獲得していた。それと比べて、「忘八武士道」は、同様に新聞に連載されてはいたが、日本の劇画が特徴とする要素をそのまま活かしていたと言える。このように「林巨正」と「忘八武士道」

12 1973 年に石井輝男監督が東映で制作したが、現在でもアダルト DVD として販売され続けている。

は、かなり異なる表現を見せているが、それは、同時代の韓国と日本の社会において果たしていた役割とも関連している。「林巨正」は、前述したように、韓国において新聞というメディアを通じて劇画の領域を開拓し、いわば「笑える劇画」の先駆者となった。言うまでもなく、この「諷刺と笑い」が当時の軍事政権やそれがもたらした制約の多い生活と密接に結びついていた。また、根本的に異なる社会的状況下で制作された「忘八武士道」も、劇画らしい暴力表現や性描写を新聞というメディアで発表した点で、画期的な試みの作品であったと言える。

1970年代前半の日本は、韓国とは対照的に性描写が許されていたが、それは、安保闘争による政治的な問題と関係があったとも考えられる。2度の安保闘争やそれをめぐるカウンターカルチャーが結局「失敗」したことを背景に、政治活動に挫折した青年たちにとって劇画を読むことは反抗の継続であると同時に、現実逃避的な娯楽でもあったとされている¹³。劇画のエロティシズム表現が多くなることは偶然ではなかった。

およそ40年前の作品とその時代を研究することによって、21世紀初頭の東アジアにおける広義のマンガ文化の動きに対する問題意識を高めることができると思う。なぜなら、グローバル化は、文化の画一化という側面を抱えているからである。したがって、それぞれの国と地域においてローカル的な特性とその根源に関するマンガ研究は、多様なマンガの文化交流を促すといえるだろう。

参考文献

- イ・マンソプ、コ・ウヨン (李萬燮、高羽榮) 『国会報』国会事務處 (이만섭, 고우영 『국회보』 국회사무처) 2001年6月 (416回)、p.67
- イ・ヘチアン (李海暢) 『韓国時事漫画史』一志社 (이해창 『한국시사만화사』 일지사)、1982年
- イ・ヨンミ (李英米) 「スポーツ新聞連載マンガ研究」慶熙大学言論情報大学院修士学位論文 (이영미 「스포츠신문연재만화연구」 경희대학교언론정보대학원 사학위논문)、2003年
- イ・ドンヒ (李東熙) 「碧初・洪命憲の『林巨正』研究」朝鮮大学校大学院博士学位論文 (이동희 「碧初 洪命憲의 『林巨正』 연구」 조선대학교대학원 박사학위논문)、1996年
- イム・ボン 「人間としての高羽榮、マンガ家としての高羽榮」『高羽榮のストーリー』cine21 (임범 「인간고우영과만화가 고우영」 『고우영이야기』 씨네 21)、2008年、p.17
- オ・キュウオン (吳圭原) 『韓国漫画の現実』悦話堂 (오규원 『한국만화의 현실』 열화당)、1981年
- カク・ヒョファン他 「スポーツ新聞と大衆文化」『Konkuk media & communications. 1』建國大学校言論弘報大学院 (곽효환 외 「스포츠신문과 대중문화」 『Konkuk media & communications. 1』 건국대학교 언론홍보대학원)、1998年、pp.89-110
- 呉智英 『現代マンガの全体像』、双葉文庫、2007年
- コ・ウヨン (高羽榮) 『高羽榮・林巨正』企劃出版社 (고우영 『고우영・林巨正』企劃出版社)、1974年、(1部の1巻、2巻、3巻、5巻、2部の5巻)
- コ・ウヨン (高羽榮) 『林巨正』宇石 (고우영 『임격정』 우석)、1985年
- コ・ウヨン (高羽榮) 『林巨正』宇石 (고우영 『임격정』 우석)、1994年
- コ・ウヨン (高羽榮) 『林巨正』子音と母音 (고우영 『임격정』 자음과모음)、2006年

13 永山薫 2006 : 36 ; 呉智英 2007 : 151 ; 夏目房之介・竹内オサム 2009 : 49。

- コ・ウヨン (高羽榮) 『雲の中の子供』 子音と母音 (고우영 『구름속의아이』 자음과모음)、2007年
- コ・ウヨン (高羽榮) 『高羽榮のストーリー』 cine21 (고우영 『고우영 이야기』 씨네21)、2008、p.187 (『週刊中央』 1974年6月16日の記事を引用)
- 新聞博物館 『韓国の新聞マンガ100年』 新聞博物館 PRESSEUM (신문박물관 『한국의 신문만화 100년』 신문박물관 PRESSEUM)、2004年
- ソン・サンイク (孫相翼) 『韓国漫画通史』 プレスビル (손상익 『한국만화통사』 프레스빌)、1996年
- ソン・サンイク (孫相翼) 『韓国漫画通史(下)』 シゴン社 (손상익 『한국만화통사(하)』)、1999年
- ソン・サンイク (孫相翼) 「韓国新聞漫画史研究」 中央大大学院博士学位論文 (손상익 「한국신문사만화사연구」 중앙대학교 박사학위논문)、2004年
- 辰巳ヨシヒロ 『劇画大学』 ヒロ書房、1968年
- チョヒョンソン 「日本大衆文化の開放と影響分析及び対応方案」 韓国文化観光政策研究院 (編) (조현성 「일본 대중문화 개방 영향분석 및 대응방안」 한국문화관광정책연구원)、2003年
- 永山薫 『エロマンガ・スタディーズ』 イースト・プレス、2006年
- 夏目房之介・竹内オサム 『マンガ学入門』 ミネルヴァ書房、2009年
- ノ・チャンヒョン (盧昌賢) 「韓国スポーツ新聞の様式とアイデンティティ変化に関する研究」 成均館大学校言論情報大学院修士学位論文 (노창현 「한국스포츠신문의 양식과 정체성 변화에 관한 연구」 성균관대학교 언론정보대학원 석사학위논문)、2003年
- ハン・ヨンジュ 『見直す私たちマンガ』 富川漫画情報センター (한영주 『다시보는 우리만화』 부천만화정보센터)、2001年
- ファン・ミンホ 『ゴバウからドルイまで』 ソゾ (황민호 『고바우에서 돌리까지』 서조)、1997年
- 文化観光省・韓国文化観光政策研究院 (共編) 『文化政策白書』 文化観光省 (문화관광부; 한국문화관광정책연구원 (공편) 『문화정책백서』 문화관광부)、2004年
- パク・キズウン (朴基俊) 『韓国漫画野史』 富川漫画情報センター (박기준 『한국만화야사』 부천만화정보센터)、2009年
- パク・ジェドン他 『韓国漫画の先駆者たち』 悦話堂 (박재동 외 『한국 만화의 선구자들』 열화당)、1995年
- ホン・ミョンヒ (洪命熹) 『林巨正』 四季節出版社 (홍명희 『임격정』 사계절출판사)、2008年
- ジャン・サンヨン 『韓国の代表漫画家の18名の感動的なストーリー』 クリンスン (장상용 『한국대표만화가 18명의 감동적인 이야기』 크림슨)、2004年
- 三谷薫・中村圭子編 『山川惣治「少年王者」「少年ケニヤ」の絵物語作家』 河出書房新社、2008年
- ユ・ソンヨン 『韓国時事漫画』 韓国言論財団 (유선영 『한국시사만화』 한국언론재단)、2000年
- ユン・ヨンオク (尹暎玉) 『韓国新聞漫画史』 悦話堂 (윤영옥 『한국신문만화사』 열화당)、1995年
- ユン・クァンウン 「高羽榮の作家論」 釜山大学教育大学院修士学位論文 (윤광웅 「고우영작가론」 부산대학교 교육대학원 석사학위논문)、2006年

韓国の新聞

『日刊スポーツ』 1969-1973年

日本の新聞

『朝日新聞』 1972 年、日本の『日刊スポーツ（東京、大阪）』 1969 年 -1972 年、
『スポーツニッポン』 1972 年、『報知新聞（東京、大阪）』 1969 年 -1972 年、
『毎日新聞』 1972 年、『夕刊フジ』 1972 年、『読売新聞』 1972 年

ウェブサイト（最終確認：2012 年 1 月 20 日）

<http://100.daum.net/encyclopedia/view.do>（ホン・ミヨンヒ／홍명희：洪命憲）、『ブリタニカ
百科事典』。洪命憲に関する記録。
<http://ja.wikipedia.org/wiki/小島剛夕>（小島剛夕に関する記事）
<http://krdic.daum.net/dickr/contents>.（Daum 国語事典）
<http://koikekazuo.cocolog-nifty.com/about.html>（小池一夫の公式ホームページ）
<http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=033&aid=0000006286> 週刊京郷、2005 年 5 月 6 日、高羽榮に関する記事。
<http://www.encyber.com/index.html>（斗山百科事典）
<http://www.kcomics.net/> コ・ウヨン（高羽榮）「デジタルマンガキュジャンカク（디지털 만화규장각）」検索サイト、高羽榮に関する記事。<http://www.kukinews.com/news/nMain/index.asp> 『国民日報（국민일보）』、2005.04.25

On Differences between Japanese and Korean Comics for Female Readers: Comparing “Boys Over Flowers” to “Goong”

YOO Soo-Kyung

Introduction

Japanese manga and Korean manhwa are supposed to have many things in common, from character design to panel layout, story development and style. Especially comics for a female readership, as represented by Korean *sunjeong manhwa* and Japanese *shōjo manga*, resemble each other with respect to their genre-specific narratives and visuals, but also insofar that the works are created mostly by female artists and consumed by female readers, staying with them much longer than films or TV series due to their publication, or serialization, over months and years, if not decades. Similar genres exist/ed in Asian countries besides Korea and Japan, for example Taiwan, and also in Europe and America, but they cannot really count as a prevalent culture due to the small number of artists and works as well as their import dependency. Thus, *shōjo manga* and *sunjeong manhwa* may easily appear as international exceptions, and as such, they are often interrelated also by Manga/Manhwa Studies.

In terms of visual appearance, distinction proves difficult between the female genres in particular, and Japanese manga and Korean manhwa in general, as can be confirmed by the fact that Korean readers did not know they were reading Japanese material when pirated editions of Japanese manga circulated in Korea (Kim Ja-Hye 2010). It is even fair to say that *shōjo manga* and *sunjeong manhwa* differ only linguistically while sharing the same visual properties (Kim Sowon 2011), although it becomes less easy to equate the two genres, once we consider panel layouts and other elements likewise crucial for comics.

In October 1998, the Korean government adopted measures for the liberation of Japanese popular culture and permitted its import, but according to an

investigation conducted in 1995, 94.1% of the surveyed junior and senior high school students read manga in pirated editions. Furthermore, 58.3% answered that they can tell Korean manhwa and Japanese manga apart (YMCA Seoul 1995). Since the late 1950s manga had purportedly entered Korea by means of piracy,¹ which continued into the 21st century, although marginally. The decade-long proliferation of pirated editions and Korean readers' awareness of them can certainly not be deduced from one mid-1990s survey, but such a source may at least help to confirm that from a certain time on Korean readers consumed pirated editions knowingly as Japanese manga. On the other hand, many Korean students aiming at becoming comics artists for a female readership in Japan, are asked to draw in a more "Japanese" style when presenting their work to Japanese publishers. Not rarely do they receive comments such as "this doesn't pass as a 100% manga—something is strange, you definitely have to adjust to Japanese shōjo manga style!"

Obviously, there is a gap between readers and creators on the one hand, and researchers on the other hand. Comparative research on shōjo manga and sunjeong manhwa began around 2000, and even now, it is still far from being exhausted. Hardly surprising, most of the research has focused on the social background and history of shōjo manga and sunjeong manhwa as well as artists and works of the initial stage. But comparison of works published since the 1990s is rare, and stylistic analyses which consider visuals, panel layout and line work, are even rarer. Against this background, my essay focuses on two major series in order to illuminate differences between shōjo manga and sunjeong manhwa. Taking as my examples the Japanese "Boys Over Flowers" (Kamio Yōko, 1992-2004, 36 volumes; fig. 1)² and the Korean "Goong" (Park So-hee, 2002-2011, 27 volumes; fig. 2)³, that is, two representatives of the present, I shall pursue why readers and creators notice differences in an attempt to close the gap between their experience of differences, and the existent research which has been fixated on similarities. After a short historical introduction to shōjo manga and sunjeong manhwa, the focus will be shifted to the two series. Their characteristics will be demonstrated with respect to publication format, visuals and narrative setting, before touching upon the background of their differences.

1. Historical overview of shōjo manga and sunjeong manhwa

Opinion is divided on which work was Japan's first shōjo manga, but in regard to narration and scale, Tezuka Osamu's "Ribon no kishi" (Princess Knight, 1953-), serialized in *Shōjo Club*, is usually cited. Indeed, while prior to this manga, one installment consisted of about four pages with six to eight panels each, after

1 Institute for Manhwa and Animation Industry 2005: 27.

2 Korean translation vol. 1-36, Seoul Media Group 1999-2004.

3 Jap. translation "Love Kyon LOVE in Keifukugū [Gyeongbokgung]", vol. 1-27, Tokyo: Shinshokan 2006-2012.

“Princess Knight”, that is, from the late 1950s onwards, series with eight pages per installment increased. These works were almost entirely created by male artists, such as Tezuka or Chiba Tetsuya, until Mizuno Hideko, Maki Miyako and other female artists entered the stage and developed a peculiar visual expression, which became formative for shōjo manga’s initial stage. In the 1970s, narration was accentuated, and the scope widened to include fantasy, historical fiction, SF, action, mystery and homosexual love. At the core of this trend was a group of popular female artists called the Magnificent 49ers, including Takemiya Keiko, Ōshima Yumiko, Aoike Yasuko and Hagio Moto. Their works resonated with female and also male readers who until then had not noticed shōjo manga. In the 1980s, a new genre addressed to mature women arrived. Called, among other things, *ladies’ comic* or *josei manga*,⁴ this genre succeeded the grammar of shōjo manga while featuring adult female protagonists. Compared to the shōjo manga of the 1970s, it favored a simple panel layout and emotionally restrained facial expression, which fit the topics of family, professional life, parenting and love. With the collapse of the bubble economy, this genre saw a recession, yet gave rise to new magazines situated between comics for girls and comics for women, such as *Cookie* and *Kiss*. The diversification of shōjo manga in the strict sense advanced too. Beginning with “Boys Over Flowers”, numerous works of this period featured heroines who were introverted and at the same time actively engaged in matters at hand, especially love and other human relationships. Continuing into the 2000s, stories about “salvation from one’s complexes thanks to being chosen” started to decrease—suffice to mention the heroine of Suenobu Keiko’s “Life” who fights against bullying. Due to the stagnation of the manga market during the last decade, many magazines, not limited to shōjo manga, suspended or discontinued publication. But on the other hand, shōjo manga has won over consumers who did not belong to its initial readership, including male readers. This rested, among other things, on an increase in TV-series and film adaptations of works such as “NANA” or “Nodama cantabile”.

In Korea, it is customary to regard Han Sung-hak’s *Eternal eyes* (Young won han jong), published in book format in 1957, as the first sunjeong manhwa.⁵ At that time, male artists like Han Sung-hak dominated the field, creating family stories without a special emphasis on decorative renderings. In the mid-1960s, works by female artists, such as Eom Heeja and Min Aeni began to increase, and their drawings were apparently influenced by Mizuno Hideko, Maki Miyako and other Japanese artists.⁶ Most of the stories led to a happy ending, relating, for example, how a nice girl who grew up in a poor family gets favored by fortune. But in the 1970s, censorship against manhwa tightened to such an extent that its development was obstructed. In addition, there was a growing number

4 Below, I use *josei manga* (women’s manga) in a general sense, since the term *ladies’ comics* connotes material for female readers which contains mainly sexual depictions.

5 See , for example, Son Sang-ik 1999, Park In-ha 2002, Kim Sowon 2011.

6 This is a frequent issue in interviews with artists who were active already in the 1960s. See for example Noh Suen 2000.

of publishers which had Japanese shōjo manga works replicated by domestic artists in order to obtain easy profit. Thus, sunjeong manhwa entered a period of stagnation. But when in the mid-1970s the shōjo manga-based anime *Candy Candy* aired on Korean TV, it triggered a boom of pirated shōjo manga. Due to the tremendous popularity of these editions, sunjeong manhwa began to regain attention seeing its so-called renaissance with artists such as Cha Sung-jin, Kim Dong-hwa and Hwang Mina, who were joined by Shin Il-suk, Kang Kyung-ok and others in the mid-1980s.

The sunjeong manhwa of that time was mainly published in magazines, and it distinguished itself by leaning on literature, with respect to both topics such as history or SF, and verbal expression. Widening its range beyond love stories, sunjeong manhwa attracted older teens and people in their twenties, which raised the average age of its readers slightly. This trend continued into the 1990s when Park Hee-jung, Yoo Shi-jin, Na Yery and other artists flourished. But in the late 1990s censorship tightened again in line with the newly enacted Law for the Protection of Children and Youth. The popularity of rental libraries as well as the financial crisis and the subsequent IMF bailout brought the domestic manhwa market to a halt. Under these conditions, many of the still young sunjeong manhwa magazines suspended or ceased publication after only a few years. Yet, the 21st century saw a novelty, that is, the launch of several manhwa magazines for mature women. These publications have introduced also manhwa which were created under European and American influence and innovative works which employed experimental techniques of expression. But there were attempts at change from within the industry as well, for example, efforts to make traditional Korean culture the subject of sunjeong manhwa and link these comics to TV and film adaptations. “Goong” has become the most successful example in that regard.

2. Positioning the two works

“Boys Over Flowers” (Hana yori dango) is a manga by Kamio Yōko which ran in the shōjo manga magazine *Margaret* (Shūeisha) between 1992 and 2004. It tells the story of Makino Tsukushi, an ordinary girl who enters the Eitoku School, an institution mostly attended by rich students, because her parents want her to marry well, and it relates her adventures with a group of beautiful young men from wealthy families called the F4. With 60 million copies sold up to 2011, this manga holds the record in the female realm. In 1995 the series was successfully adapted to a film in Japan, but that did not lead to a real boom yet. Much more popularity enjoyed adaptations to TV series produced separately in Taiwan, Japan, Korea and China. The Taiwanese production titled *Meteor Garden* was the first in 2001, while the Japanese production aired in 2005. Korea and China produced their series in 2009, and because of the huge response, Japan and China broadcasted sequels, in 2007 and 2010 respectively. A second Japanese film ad-

aptation was produced in 2008 and also enjoyed some popularity. Besides film and TV, there are anime, games and novels. The manga series appeared on the Korean market in the early 1990s, at first in the form of piracy, until in 1998 Seoul Media Group concluded a contract and published it properly. Thus, “Boys Over Flowers” had gained the support of Korean readers since the era of piracy, and it is still regarded as an important work which cannot be dismissed when discussing Japanese shōjo manga in Korea.

“Goong”, on the other hand, was serialized by Park So-hee in Korea’s most prominent sunjeong manhwa magazine *WINK* between 2002 and 2011. Supposing that a royal family still exists in Korea, the story begins with the political wedding of the heroine—an ordinary high school student named Shin Chae-kyeong—to the Crown Prince. This made the series popular immediately. All 21 volumes taken together, a total of 20 million copies have been sold in Korea, making this work the second-best manhwa ever and a rare hit for the publishing industry. Undoubtedly, the Korean TV series which aired later also in Japan and Taiwan, contributed to this success. Further, “Goong” was exported to Japan where it reached the highest print run of all translated sunjeong manhwa. In recent years, it was even turned into a musical there. Besides Japan, copyright contracts have been concluded with Taiwan, China, Indonesia, France, Italy and other countries.

I have chosen “Boys Over Flowers” and “Goong” for this essay not only because both works enjoy a popularity which led to print-run records among female comics in their home industries, but also because their translations are available in both countries. As manga/manhwa for female readers are especially sensitive towards fashion in visual style, these works have influenced many readers, artists and works, creating a new current within the industry. Both are cinderella stories. And they share a similar social background: while “Boys Over Flowers” appeared in 1992 after the collapse of the bubble economy, “Goong” started in 2002 after the IMF bailout.

Even in regard to their position in manga/manhwa history, they have some things in common. Japanese shōjo manga established its early style in the 1950s and 1960s, before the Magnificent 49ers privileged narration in the 1970s, but in the 1980s, the genre saw its diversification and decrease. “Boys Over Flowers” was serialized after that. Korean sunjeong manhwa, on the other hand, consolidated itself between the late 1950s and the early 1970s, and revived in the 1980s to see its Golden Age until the early 1990s, but regulations, among other things, caused its decline. “Goong” is a post-Golden Age manhwa. Although these two works started serialization not at the same time, the backdrop against which they appeared is similar, as the historical perspective suggests. Further, the common elements in character setting and story development—the ordinary heroine and the male protagonist of a higher social rank, the appearance of people who get in their way, and the couple’s opposition at the beginning of the narrative etc.—recommend them to comparative analysis.

3. The two artists

Park So-hee, the creator of “Goong”, made her debut in 2000 with “Spirit Wedding” (Young hon gyul hon sik), for which she received the Seoul Media Group Newcomer Manhwa Grand Prix. At first, her works targeted adult women with stories about single mothers or the love between a man and a woman who become siblings by remarrying. She published these in *NINE*, but when this manhwa magazine for women ceased publication, she transferred to *WINK*, a magazine which addresses a younger readership and, thus, made her change her style for “Goong”. This is exceptional, compared to the Japanese manga industry.⁷ In addition, Park So-hee is an exception insofar as she majored in manhwa at university. Kongju University (previously Kongju Culture University), her alma mater, was the first to establish a “Department for Comics Art” in 1990.

Kamio Yōko, the creator of “Boys Over Flowers”, made her debut in 1986 with “Waiting until 20” (Hatachi made matteiru) in *Za Margaret* (Shūeisha). Apart from “Matsuri Special” (4 volumes, 2008-2009) which she serialized in *Jump Square*, she has been publishing in *Margaret* and its companion titles: after the completion of “Boys Over Flowers” in *Margaret* she switched to *Bessatsu Margaret*. Since her debut almost entirely creating manga for teenage girls, she is now highly respected as one of Japan’s leading shōjo mangaka.

4. Site and form of publication

In Korea as well as Japan, comics usually take the form of magazine serialization. The relationship between work and magazine is so close that the image and orientation of the latter effects the first. Consequently, basic knowledge about the magazines in which our two examples appeared is vital for comparing them.

Margaret, which serialized “Boys Over Flowers”, was launched in 1963. Now the representative shōjo manga magazine of Japan’s major publishing house Shūeisha, it actually started out as a girls’ weekly before turning into a magazine specialized in manga. Since 1988, it has been released biweekly. Its most famous series are, in addition to “Boys Over Flowers”, “The roses of Versailles” (Berusaiyu no bara, by Ikeda Riyoko, 1972-1973), “Aim for the ace!” (Ace o nerae, by Yamamoto Sumika, 1973-1980), “SWAN” (by Ariyoshi Kyōko, 1976-1981), and “Zetsuai 1989” (by Ozaki Minami, 1989-1991). At present, *Margaret* is accompanied by the monthly *Bessatsu Margaret*, the irregularly published *Bessatsu Margaret sister* (a renewal of the former *Deluxe Margaret*) and the bimonthly

⁷ In Japan, it is extremely rare that artists who have only created manga for adult readers transfer to manga for a younger age group, including shōjo manga. Even Anno Moyoko, who has been creating manga for various age groups, can hardly serve as an example, since she made her debut in the shōjo manga magazine *Bessatsu Friend*. The same applies to male manga. In some cases, boys’ (shōnen) manga artists moved to youth (seinen) manga magazines, but almost never the other way round.

Za Margaret. The general decline of the manga industry has not failed to leave its mark on *Margaret* and its associated magazines either: in 2001, during the serialization of “Boys Over Flowers”, the print-run amounted to 340.000, while in 2011, only about 90.000 copies were sold per month.⁸

In comparison, *WINK* is the only sunjeong manhwa magazine published by Seoul Media Group, one of Korea’s major publishing houses. Launched in 1993, this biweekly is the longest-lasting manhwa magazine for women in Korea. Some of its most famous series are “Red Moon” (by Hwang Mina, 1994-1999), “Lineage” (by Shin Il-suk, 1993-1996), “Unplugged boy” (by Chon Kye-young, 1998-2001), and “Hotel Africa” (by Park Hee-jung, 1995-1997). The Korean version of “Boys Over Flowers” was also published here, but all twelve works serialized at present are by Korean artists. For a while, *WINK* was accompanied by the women’s manhwa magazine *NINE* (1998-2001) as well as the girls’ manhwa magazines *MINK* (1995-2010) and *SUGAR* (2002-2005), but they were discontinued due to low print-runs.

While “Goong” and “Boys Over Flowers” share the same publication format, that is, magazine serialization, they also differ according to culture and language. This becomes evident in the books (*tankōbon*), especially the translated editions. Let’s focus first on the differences related to the orientation of the page and the reading direction guided by the line-up of letters in dialogues and monologues.

Publications in Korea and Japan employ a different reading direction in most cases. It goes without saying that this applies to manga/manhwa too. While it is customary in Korea to proceed from left to right like in western comics, Japanese manga are to be read from right to left (fig. 3, 4). A deciding reason in this regard is the different orientation of script. In Japan, both horizontal and vertical script is used, but in most cases, the latter prevails, especially in manga which do not strain after spectacular effect. This concerns also speech balloons. While sunjeong manhwa employ horizontal balloons, shōjo manga show an inclination towards the small vertical shape (fig. 5). For Korean translations of Japanese manga, the general reading direction is in principle left unchanged and only the script within speech balloons transformed into horizontal lines, but when these horizontal lines do not fit into a vertical balloon, vertical lines are inserted occasionally to adjust the script to its container. Readers who are used to horizontal lines may find this strange. In Japan, on the other hand, translated editions of Korean and western comics are not mirrored, but published with the initial horizontal script.

However, this issue is not limited to the relation between script and balloon, or the reading direction. If an artist who has been drawing comics on left-to-right pages in Korea or the west, has to draw a comic which proceeds from right to left, she has to become aware of the fact that the direction into which the characters move changes with the direction of the narrative. Manga/manhwa for

8 See website of Japanese Magazine Publishers Association.

female readers are reputedly the most sensitive of all comics genres with respect to visual expression. Speech balloons, for example, are not simply treated as containers of dialogue, but as a crucial part of the picture plane. Long horizontal balloons—like panels of the same shape—evoke feelings of stability and peace, whereas vertical dialogue lines may suggest pressure and instability. In addition, blank parts within speech balloons function, among other things, as indications of the protagonist’s emotional state. The insertion of horizontal script into vertical balloons may lead to unnecessary blanks above and below the dialogue lines, and thus, to something different from the artist’s intention.

A comparison of the background renderings reveals further differences between “Goong” and “Boys Over Flowers”. The refined use of black in “Goong”, and the deployment of blank space which characterizes the reserved style of “Boys Over Flowers” generate a different impression the moment readers open the book (fig. 6, 7). One of the reasons is the different *tankōbon* size. Since the early 2000s, some sunjeong manhwa artists have come to use A4-size drawing paper, while the majority in the two countries favor an almost equal B4 size (364mm x 257mm). But when it comes to the publication of a *tankōbon*, Japanese shōjo manga appear in B6 size (ca. 182mm x 128mm), whereas most Korean sunjeong manhwa have a A5 size (ca. 210mm x 14mm) (fig. 8).

When a manga is published in a small size, it becomes difficult to read if there is too much information on each page. There is also the possibility that certain screentones cannot be rendered appropriately in printing, because of technical reasons. While the larger size allows for the inclusion of more information, and for a print version which is closer to the artist’s initial drawing, it may lack the merit of the smaller size in which the line work appears cleaner and less blurred as a result of scaling down. For these reasons, adjustments in size are not made when importing manga/manhwa. The differences in size are also a problem for the artist, because she cannot easily estimate the amount of information per page, and the viewer may feel more “crampedness” or “blanks” than necessary.

5. “Constraints” in regard to visual style

Let’s shift the focus to drawing style and line work. In manga/manhwa for female readers visual style plays an important part, but Japanese shōjo manga is governed by certain constraints in that regard, claimed by publishing houses and changing significantly over time. “Boys Over Flowers” is exemplary of this “fashion”, especially the heroine’s face. In the latter half of the serialization of “Boys Over Flowers”, Tsukushi has a round face and big round eyes, which are slightly distanced from each other. Her eyelashes are not accentuated and serve as the only marker of the lower eyelid. The nose, too, is rendered unobtrusively. The distance between eyes and mouth is rather small, and the lips are quite thick (fig. 9). Compared to the beginning of the serialization, the difference is striking. Although one and the same character, the heroine’s hair changed from curly to

straight; her eyes were descendant at first, while ascendant and rounder at a later point in time, and then surrounded by a rounder face and thicker lips (fig. 10). These changes allow to pursue what kind of drawing style has been demanded within the trends of the last decade. Actually, magazine editors advise newcomers to consider this kind of standard.⁹ In other words, the demand for cognizability and the inclination to exclude everything which deviates from the current “fashion” are characteristic of the Japanese *shōjo* manga industry.

In contradistinction, *sunjeong* manhwa provides more freedom in regard to drawings styles. Whereas in Japan, most manga works are republished as *tankōbon* after their initial magazine serialization, in Korea, it is not unusual for artists to own their own publishing business,¹⁰ and to publish their books as *tankōbon* without any previous magazine serialization. Another reason for the lesser degree of restriction in *sunjeong* manhwa is the smaller number of magazines and, consequently, female subgenres, which leads to periodicals with a relatively wide stylistic range, addressed to a large readership. In “Goong”, the drawing style looks generally stronger, due to the greater distance between eyes and mouth, the emphasis on lower eyelids and eyelashes, and the bones around the eyes which are a little darker and suggest more plasticity. All this evokes the impression of a more intense grown-up character than in “Boys Over Flowers” (fig. 11, 12).

One recent fashion in *shōjo* manga is “steady line work”, that is, rendering all lines with the same steady hand pressure, refraining from a distinction between thicker and thinner lines. This applies also to “Boys Over Flowers”. While at the beginning of its serialization, lively modulated lines prevailed (fig. 13), steady lines dominate in the latter half (fig. 14). A comparison between the later installments of “Boys Over Flowers” with the earlier installments of “Goong”, which were published concurrently, reveals the fashion-related “constraints” in regard to line work even more clearly (fig. 15). In *sunjeong* manhwa, pictorial fashion is not as important as in Japan. In most cases, artists use their own styles which slightly differ from each other, and there are even some with highly idiosyncratic visuals. Admittedly, these styles do not always match the target group of *sunjeong* manhwa.

9 For about twelve years, I have been studying comics creation at educational institutions in Korea and Japan. Aiming at becoming a comics artist for a female readership, I have, of course, been mostly involved with *sunjeong* manhwa and *shōjo* manga. But I moved to Japan as a university student, and whenever I showed my comics to Japanese editors, I was—unrelated to their quality as such—recommended to “Japanize” my drawing style.

10 There are no data about the number of artist-run publishing houses or the situation of such publishing, but Kim Sook may serve as a telling example. She started out as an assistant to *sunjeong* manhwa artist Min Aeni and established herself professionally in the 1980s. Around 2000 she set up her own individually run publishing house Tamjaeng-i. In addition to her own manhwa or those which are based on her scenario, she releases mainly works by her former assistants. The underlying intention is obviously to use her reputation as a popular manhwa artist in order to deliver works directly to the readers.

6. The narrative setting of the heroine

Above I have discussed visually recognizable differences, such as page orientation and direction of script, background renderings, book sizes, and constraints of drawing style, and I have pointed out some reasons for these differences. Below, I will focus briefly on the story of the two works, especially the heroines. In both works, a lively girl from an average bourgeois family falls in love with a male protagonist who is separated from her by social rank, and the couple confirms their love for one another through facing resistance from people around them. While this basic setting is similar, both works differ when it comes to specific episodes, first and foremost those about the forces which try to separate the couple.

In “Boys Over Flowers”, the young man’s mother tries to separate them because of the girl’s social class, resulting in economic damage and humiliation to her family and friends. But the heroine does not give up her love. Although aware of her situation, the male protagonist sometimes gives in to his mother and treats the girl in a cold-hearted manner. Thus, the heroine’s suffering is depicted here as a more or less “private” matter. In “Goong”, on the other hand, two young men who are rivals of the male protagonist and like him in love with the heroine, are getting in the couple’s way. They threaten to reveal a court secret that would prevent the Crown Prince from becoming King if she does not leave him. The heroine decides to sacrifice herself for the stability of the court and the country as well as the future of the man she loves, and even her family demands her sacrifice for these higher reasons, without telling him. Noteworthy here is the presence of the “state”, something which does not become visible in “Boys Over Flowers”. This can, of course, be explained with the particularity of the manhwa’s setting, that is, the royal court. But it is also a fact that in Japanese shōjo manga addressing teenagers with contemporary stories, the notions of “state” and “sacrifice” are almost absent.

7. Reasons for the “difference”

As demonstrated above, shōjo manga and sunjeong manhwa can be distinguished visually. This raises the question why such differences arise in spite of the fact that the two genres are supposed to have many similarities. In search of reasons, it may be helpful to depart from the terms themselves. The Japanese “shōjo manga” refers to a specific age group, that is, girls (shōjo), and as such to a rather young readership within the field of female comics. It is difficult though to draw a clear line between girls’ manga and women’s manga, because within the same genre of shōjo manga, magazines subdivide their addressees. Considering that “shōjo” points to a specific age,¹¹ the genre term as such may be acknowledged

11 In Japan, the notion of “shōjo” spread along with the establishment of the modern educational system in the late 19th century and the emergence of girls’ magazines which mediated it. At that time, “shōjo” referred to all girls from entry to elementary school to gradu-

to influence the identity of shōjo manga. The “sunjeong” of sunjeong manhwa, on the other hand, means “pure heart, faithful love”, according to the Korean dictionary. Basically used in the same sense as the Japanese “shōjo manga”, it is noteworthy that “sunjeong” places a certain sentiment at the center instead of an age group. And its meaning is multilayered.¹² Apparently, this ambiguity contributed to the generational extension of the addressees and prevented the “fashion” of an age-specific pictorial style from dominating.

Historically, the influx of Japanese shōjo manga which entered Korea in the 1970s, such as “Candy Candy”, is reputed to have shaped the present sunjeong manhwa fundamentally. But since the 1980s, the majority of works published in female manhwa magazines has been by Korean artists. And a glance at the book sector which is not linked to magazines reveals a high degree of self-sufficiency as well. Sunjeong manhwa are less dependent on imports than other genres.¹³ Recently, a few sunjeong manhwa are attracting attention even in Japan. Nevertheless, the relationship between sunjeong manhwa and shōjo manga is still understood in terms of subordination, that is, unilateral “import” or “influence” instead of exchange. This has given rise to a kind of complex about “succeeding Japanese shōjo manga”, which results in occasional efforts by Korean artists to distance themselves from it, by means of drawing style or otherwise.

The Korean internet community knows a word called “Japanese style”. Whereas it means “typical manga visuals” in general, among manhwa readers and artists it denotes a drawing style which lacks individuality,¹⁴ and not rarely are professional and amateur artists who employ “Japanese-style” visual idioms subjected to criticism. The fact that no equivalent exists for American or European of the so-called “girls’ school” (Imada Erika 2007: 5). In Korea, the notion of the girl took hold under Japanese influence. But the actual Korean equivalent to the Japanese “shōjo” is the notion of the “schoolgirl” (Kim Sowon 2011: 15-19).

12 According to Kim Sowon (2011), the formation of the genre term “sunjeong” rested on the following four elements. Firstly, Korean manhwa distinguishes genres not according to readership (gender and age), but rather particularities of story contents and respective visual style. It is, for example, symptomatic that the opposite to sunjeong manhwa is “myeong-rang manhwa”, a funny and light-hearted genre for children. In other words, not the opposition of “girls vs. boys”, but “sentimental vs. cheerful” took roots in Korea. Secondly, until the launch of magazines specialized in manhwa, magazines which addressed children as manhwa readers and separately according to gender did not exist; instead, educational magazines prevailed. Thirdly, the term “sunjeong” stands in for a specifically Korean mental structure, reflecting the love of Korean women which are faithful to the Confucian tradition. Fourthly, early sunjeong manhwa provided many “faithful” stories about young girls who overcome adversities and, thus, find happiness.

13 According to KOMACON (2010), a total of 1,452 *tankōbon* titles of boys’ comics were released in 2009, 1,294 of which were foreign productions and 158 Korean. In the genre of adult manhwa, 221 out of 237 titles were imports. In contrast, sunjeong manhwa exhibited a slightly higher self-sufficiency rate, with 155 domestic titles and 586 foreign titles out of a total of 741.

14 Debates about the “Japanese style” occur frequently on the Korean internet, especially in manhwa clubs and fan-art communities. With ca. 120,000 members one of the most famous fan-art communities, Ban-sa provides the site to many debates, in which the “Japanese style” is, among other things, related to pigtails, huge eyes, small noses and mouths, and round faces.

ropean style is indicative: repudiating “Japanese style” serves the purpose of corroborating “Koreanness”. Not only artists and readers, but also the Korean Creative Contents Agency (KOCCA) which is under the auspices of the Korean Ministry for Culture, Sports and Tourism, has been promoting “manhwa” in distinction from “manga” since the 2000s. They have held, for example, shows in Paris, Lyon and Nice, actively promoting “Korean manhwa”. Actually, many bookstores in France separate manga and manhwa on their shelves.

Apart from visuals and naming, there are further attempts at emphasizing “manhwa”, namely in the field of sunjeong manhwa. Beginning with “Goong”, numerous recent works employ “Korean subjects”. In *WINK*, where “Goong” was serialized, five out of twelve current series feature traditional Korean dress or classic literature. This is a new phenomenon which remained marginal prior to 2000. “Goong” has not necessarily triggered it, but since its success, the editorial board of *WINK* has put more effort into manhwa productions which bear the potential of TV series. Thus, “Love the island” (2007-) appeared, and its book edition was exported to Japan after the TV series.

The emphasis on Koreanness in Korea is also related to the phenomenon of the “Korean wave” in Japan.¹⁵ Consequently, the popularity of sunjeong manhwa which feature domestic traditions is advantageous in a twofold way: it generates commercial profit, and it allows for distinction from Japan (or manga). In other words, the very “Koreanness” which attracts attention in Japan takes center stage in sunjeong manhwa, in order to have them read as “manhwa”. This raises the question of how much the stylistic differences between shōjo manga and sunjeong manhwa are in fact discursively constructed.

There is also the issue of censorship. Between the 1970s and the 1990s, the Korean government exerted strict control over comics. In some extreme cases, it was not even permitted to draw tears or to let a man and a woman appear in the same panel. But further inquiry is needed in order to clarify how the habits of that time have succeeded and become the foundation for today’s conception of sunjeong manhwa.

Conclusion

In this essay I have pursued the “differences” between shōjo manga and sunjeong manhwa, as they actually appear in front of readers and artists. Finally, I would like to point out that behind any support for comics of a certain country or genre, there is always a reaction. For example, in Korea, there are many fans of Japanese shōjo manga, but at the same time, there are also fans of sunjeong manhwa who reject the genre of shōjo manga as such, unrelated to specific works,

15 The “Korean Wave” (hallyu) is a neologism which refers to popularity gained by Korean TV series, films and music in Taiwan, China and other regions of Asia since the late 1990s. In Japan, the “Korean Wave” took its departure, reportedly, from the airing of the TV series *Winter Sonata* in 2003.

just because they cannot stand its otherness.¹⁶ In Japan, “Goong” enjoyed an exceptionally huge popularity, but many of its readers are fans of the “Korean Wave”, who actually do not appreciate it as a sunjeong manhwa but look merely for “Koreanness”. Thus, it does not come as a surprise that they are criticized by the Korean side. In order to handle the complicated Japanese-Korean relations in regard to manga/manhwa, it is necessary to consider both, similarities and differences. If comics research takes diverse aspects into consideration, that is, works and readers as well as creators, it might be able to provide a new perspective on globalization.

References

- Choi Hye-Lim: *Japan's identity and the Korean Wave: Self-perception of the Japanese masses and representations of the other* [Korean], M.A. thesis, Yonsei University, Seoul 2011.
- Choo Kukhee: Girls Return Home: Portrayal of Femininity in Popular Japanese Shōjo Manga/Anime during the 1990s in the Cases of Hana Yori Dango and Fruits Basket, in: *Women: a Cultural Review*, Vol. 19, No. 3, 2008, pp. 275-296.
- Choo Kukhee: Ushinawareta koe o sagutte: Gunji seikenki ni okeru kankoku no junjō manga sakka tachi no teikō to kenri fuyo [In quest of the lost voice: Resistance and empowerment of Korean sunjeong manhwa artists in the era of the military dictatorship; Jap.], in: Tanikawa Takeshi et.a., eds: *Ekkō suru popular culture* [Border-crossing popular culture], Tokyo: Seikyūsha 2009, pp. 47-79.
- Choo Kukhee: “Consuming Japan. Early Korean girls comic book artists’ resistance and empowerment”, in: *Complicated Currents: Media Flows, Soft Power and East Asia*, ed. by Daniel Black, Stephen Epstein und Alison Tokita, Clayton: Monash Univ. ePress, 2010, pp. 6.1–6.16; download (last access: January 10, 2012): <http://books.publishing.monash.edu/apps/bookworm/view/Complicated+Currents/122/xhtml/chapter6.html>
- Fujimoto Yukari: *Watashi no ibasho wa doko ni aru no ka? Shōjo manga ga utsusu kokoro no katachi* [Where do I belong? The shape of the heart as reflected in girls’ comics; Jap.], Tokyo: Asahi bunko 2008 (first edition 1998).
- Futagami Hirokazu: *Shōjo manga no keifū* [Genealogy of shōjo manga; Jap.], Tokyo: Penguin shobō 2000.
- HAN Sang-jung: *La scène sentimentale de la lecture: autour de la bande dessinée sentimentale coréenne*, PhD thesis, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, U.F.R. Arts plastique & sciences de l’art 2007.
- Iizawa Kōtarō: *Sengo minshushugi to shōjo manga* [Postwar democracy and shōjo manga; Jap.], Kyoto: PHP Publ. 2009.
- Imada Erika: “*Shōjo*” no shakaishi [The social history of “shōji”/girl; Jap.], Tokyo:

¹⁶ In a survey among minors who had experiences with reading manga, more than 30% of the girls answered that they disliked shōjo manga. The reasons given were “because it’s vulgar”, “the visuals are complicated”, “because it’s boring” etc. (YMCA Seoul 1995: 4-27).

Keisō shobō 2007.

Institute for Manhwa and Animation Industry, Sejong University, ed.: *Discussion group related to the policy of the Youth Committee: The violence of Japanese manga and our youth* [Korean], Seoul 2005.

Jeon Hyun-Ji: *A study on the generic particularities of sunjeong manhwa* [Korean], M.A. thesis, Sejong University 2004.

Jeong Seung-Hwa: “The illusion of androgyny as apparent in gender-bending motifs of sunjeong manhwa, and the discontent with gendering” [Korean], in: *Feminism Studies*, no. 8, 2008, pp. 159-190.

Kim Eun-Mi: “The maturation of feminism in sunjeong manhwa according to generations” [Korean], in: *Popular Epics Research*, vol. 13, ed. by the Society for Popular Epics, 2005, pp. 35-58.

Kim Ja-Hye: “Kokkyō o koeru manga: Nihon no shōjo manga to kankoku no sunjeong manhwa” [Border-crossing comics: Japanese shōjo manga and Korean sunjeong manhwa; Jap.], in: Ōgi Fusami, Isshiki Masashi, Motohama Hidehiko, eds: *Manga wa ekkyō suru!* [Manga crosses borders!], Kyoto: Sekai shisōsha 2010, pp. 89-109.

Kim Sowon: *Nikkan shōjo manga no hikaku: junjō manga no seiritsu to tenkai o chūshin ni* [A comparison of Japanese and Korean comics for girls, with a special focus on the emergence and evolution of sunjeong manhwa; Jap.], PhD thesis, Ritsumeikan University, Kyoto 2011.

Kim Yoon-Jung: “Reflections on TV adaptations of sunjeong manhwa: The case of ‘Goong’” [Korean], in: *Studies in Contemporary Korean Literature*, vol. 28, 2009, pp. 551-581.

Kinsui Satoshi, ed.: *Yakuwari-go kenkyū no chihei* [The horizon of research on role-linked language; Jap.], Tokyo: Kuroshio Publ. 2007.

KOMACON: *Korean manhwa yearbook 2010* [Korean], Bucheon 2010.

Kwak Sun-Young: *A study on the particularities of sunjeong manhwa as a genre for women: An analysis of its recipients* [Korean], M.A. thesis, Sogang University, Seoul 2001.

Kwon Kim Hyung-Sung: “Sunjeong manhwa, an emotional cultural alliance by women” [Korean], in: *Women and Society*, Seoul: Changbi Publ. 2001, pp. 119-131.

Kwong Kyung-Min: “Comparative study on the emergence and stylistic evolution of girls’ comics in the U.S. and Japan” [Korean], in: *Collected Papers of the Korea Contents Association*, vol. 10, no. 7, 2010, pp. 149-158.

Lee Shin-Young: *Study on femininity in sunjeong manhwa, with a special focus on female characters* [Korean], M.A. thesis, Sangmyung University 2011.

Matsui Ryūgo: “Nikkan subculture kōryū no genzai: manga/manhwa no hikaku kenkyū” [The present state of the exchange between Japanese and Korean subculture: Comparative research on manga/manhwa; Jap.], in: Matsui Ryūgo & Nishihara Daisuke, eds: *Surugadai daigaku kyōdō kenkyū Kankoku to nihon: hikaku bunkashiteki kōsatsu* [Surugadai University collaborative research, Korea and Japan: Reflections from the angle of comparative cultural history], Hanno/Saitama: Surugadai University 2001, pp. 85-108.

Natsume Fusanosuke: *Manga wa naze omoshiroi no ka? Sono hyōgen to bunpō* [Why manga are fascinating: Their visual idioms and grammar; Jap.], Tokyo: NHK Publ.

1997.

Noh Sween: *Study on the relationship between Korean sunjeong manhwa and Japanese shōjo manga* [Korean], M.A. thesis, Ehwa Womens University, Seoul 2000.

Noh Sween: The Gendered Comics Market in Korea: An Overview of Korean Girls' Comics Soonjung Manhwa, in: *International Journal of Comic Art (IJOCA)*, Spring 2004, pp. 281-298.

Ōgi Fusami: “Tezuka Osamu to shōjo manga no gurōbaru-ka: hokubei bi okeru “Ribon no kishi” no juyō o chūshin ni” [Tezuka Osamu and the globalization of shōjo manga: On the reception of *Princess Knight* in North America; Jap.], in: Ōgi Fusami, Isshiki Masashi, Motohama Hidehiko, eds: *Manga wa ekkyō suru!*, Kyoto: Sekai shisōsha 2010, pp. 72-80.

Oshiyama Michiko: *Shōjo manga jendā hyōshōron: “Dansō no shōjo” no zōkei to aidentiti* [Gender representation in shōjo manga: The design and identity of the “girl in male attire”; Jap.], Tokyo: Sairyūsha 2007.

Park In-Ha: *Who slandered Candy?* [Korean], Seoul: Sallim Books 2002.

Park Eu-nah & Seo Hyun-Seok: “Study on perceptual components of facial beauty, with a special focus on twens” [Korean], in: *Woman*, Journal of the Korean Association for Psychology, vol. 14, 2009, pp. 617-648.

Saitō Minako: *Kōittenn-ron: anime, tokusatsu, denki no hiroin-zō* [On the single red drop: The image of the heroine in anime, SFX, and biography; Jap.], Tokyo: Chikuma shobō 2001.

Son Sang-ik: *Korean manhwa history*, 2 vols [Korean], Seoul: Singong Publishers 1999.

Watanabe Shūko: *“Shōjo” zō no tanjō: kindai nihon ni okeru “shōjo” kihan no keisei* [The birth of the “shōjo” image: The formation of the “shōjo” norm in modern Japan; Jap.], Tokyo: Sinsensha 2007.

YMCA Seoul, Inspection group for material liable to corrupt the youth, ed.: *Survey on the actual condition of consuming translated Japanese manga, subscribing comics magazines for mature readers, and using rental bookstores* [Korean], Seoul 1995

Yomota Inuhiko: *Manga genron* [The principles of manga; Jap.], Tokyo: Chikuma shobō 1994.

Yonezawa Yoshihiro: *Sengo shōjo mangashi* [A history of postwar shōjo manga; Jap.], Tokyo: Chikuma shobō 1980.

websites (all last access: January 10, 2012)

Fan art community Ban-sa: <http://cafe.naver.com/bscomic>

Japanese Magazine Publishers Association:
http://www.j-magazine.or.jp/data_001/index.html

Love Kyon blog, by the publisher of the Japanese edition of “Goong”
<http://blog.livedoor.jp/lovekyon1/>

magazine Margaret: <http://margaret.shueisha.co.jp/>

Seoul Media Group manhwa site: www.jumps.co.kr/

About the author:

YOO Soo-kyung

Girls' comics artist. After her graduation from Korea Animation High School, Manhwa Creation Department in 2004, she came to Japan and entered the story-manga course of Kyoto Seika University (at that time still part of the Department of Fine Art). Following the four Bachelor years, she enrolled in the Graduate School, where she is now continuing her studies as a doctoral student.

著者プロフィール

ユー・スギョン (유수경/庾水敬)

少女マンガ家。2004年、韓国アニメーション高校マンガ創作科卒業。2008年、京都精華大学芸術学部マンガ学科ストーリーマンガコース卒業。2010年、京都精華大学芸術研究科マンガ専攻に入学、現在、同科博士後期課程在学中。



fig. 1 Kamio Yōko “Boys Over Flowers”, cover illustration of Japanese edition, vol.36, 2004.

図1 神尾葉子/「花より男子」集英社、日本語版 36 巻の表紙、2004



fig. 2 Park So-hee “Goong”, cover illustration of Korean edition, vol. 27, 2011

图2 박소희 (박·소희) 「공/らぶきよん (LOVE in 景福宮)」서울문화사/ソウル文化社、韓国版 27 巻の表紙、2011



fig. 3 “Goong”, Korean edition, vol. 12, pp. 56-57

图3 「공/らぶきよん LOVE in 景福宮」韓国語版、第 12 巻、pp. 56-57



fig. 4 “Boys Over Flowers”, Japanese edition, vol. 33, pp. 156-157
 図4 「花より男子」日本語版、第33巻、pp. 156-157



fig. 5 Comparing the form of speech balloons
 left: “Goong”, Korean edition, vol. 5, p. 13
 right: “Boys Over Flowers”, Japanese edition, vol. 13, p. 151
 図5 吹き出しの比較
 左: 「공 / らぶきょん LOVE in 景福宮」韓国語版、第5巻、p. 13
 右: 「花より男子」第13巻、p. 151

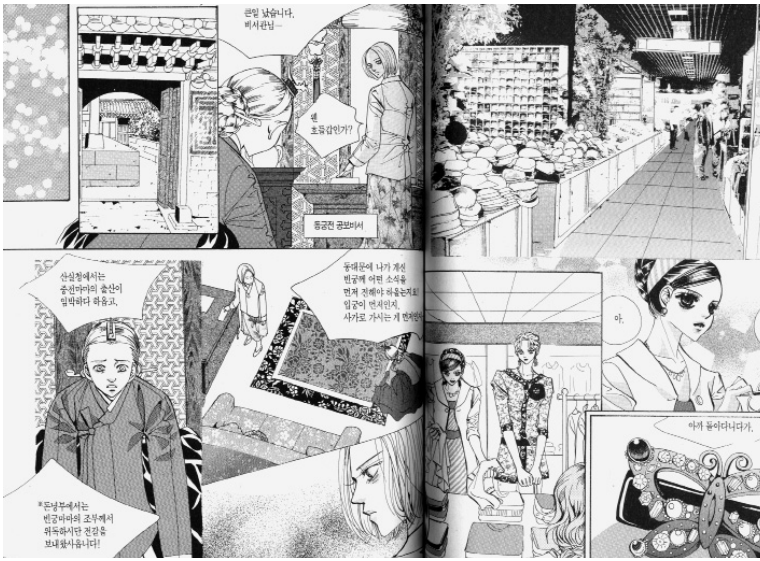


fig. 6 Background drawings in “Goong”, Korean edition, vol. 12, pp. 130-131

図6 背景の描き込み比較

「궁 / らぶきょん LOVE in 景福宮」韓国語版、第12巻、pp. 130-131



fig. 7 Background drawings in “Boys Over Flowers”, Japanese edition, vol. 23, pp. 156-157

図7 背景の描き込み比較 「花より男子」第23巻、pp. 156-157



fig. 8 Sizes of the printed book editions
 図8 単行本の大きさの比較



fig. 9 Tsukushi in the latter half of "Boys Over Flowers", vol. 33, p. 143

図9 最近の少女マンガの絵柄の特徴（「花より男子」連載後半のつくし）「花より男子」第33巻、p. 143

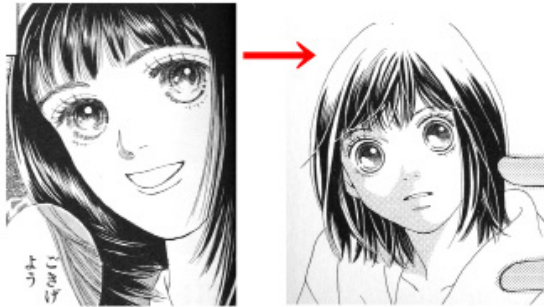


fig. 10 Change of drawing style in "Boys Over Flowers"
 left: vol. 11, p. 29; right: vol. 36, p. 23

図10 「花より男子」の絵柄の変化
 「花より男子」左：第11巻、p. 29、右：第36巻、p. 23



fig. 11 Particularities of character design
 “Goong”, vol. 1, p. 44

図 11 人物の描き方の特徴
 「공 / らぶきょん LOVE in 景福宮」韓国語版、第 1 巻、
 p. 44



fig. 12 Particularities of character design
 “Goong”, vol. 21, p. 97

図 12 人物の描き方の特徴 「공 / らぶきょん LOVE in 景福宮」韓国語版、第 21 巻、p. 97

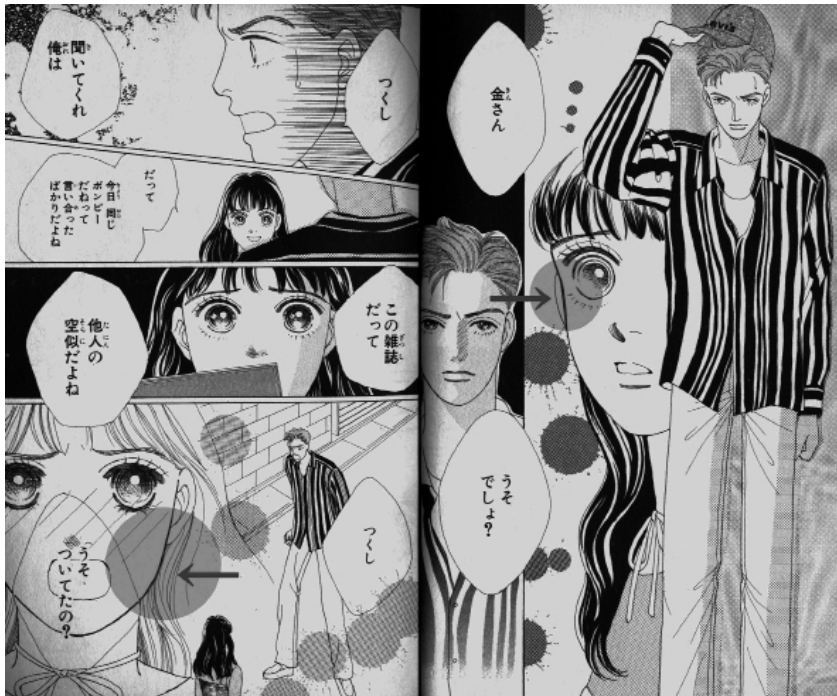


fig. 13 Early linework: “Boys Over Flowers”, Japanese edition, vol. 10, pp. 9-10

図 13 連載初期の描線 「花より男子」第 10 巻、pp. 9-10



fig. 14 Linework in the latter half of the series “Boys Over Flowers”, Japanese edition, vol. 34, pp. 164-165

図 14 連載後半の描線の変化 「花より男子」第 34 巻、pp. 164-165



fig. 15 Comparison of particularities of linework ‘Goong’, Korean edition, vol. 12, p. 168

図 15 描線の特徴 「宮／らぶきょん LOVE in 景福宮」韓国語版、第 12 巻、p. 168

2b

日韓女性向けマンガをめぐる相違論

「花より男子」と「らぶきょん LOVE in 景福宮」 の比較を中心に

ユウ・スギョン (유수경 / 庾水敬)

はじめに

日本のマンガと韓国のマンガについてはキャラクター作りからコマ割りとストーリー展開、そして演出に至るまで、さまざまな共通点があると主張されてきた。その中でも、韓国の純情マンガと日本の少女マンガに代表される女性向けのマンガにおいて、物語上の特徴や独特な視覚表現などに類似点がよく見出される。さらに、ほぼ全ての少女マンガと純情マンガ作品が、女性マンガ家によって描かれ、主な読者が女性であるという点や、映画やドラマなどとは違って、数ヶ月から数年、場合によっては数十年かけて出版（連載）されるため、読者とかがかわる期間が比較的長いという共通の特徴も挙げられる。

台湾のように、韓国と日本以外の他のアジア圏や、欧米においても同類のジャンルが存在している、もしくは存在した例はあるが、作家と作品の数が極めて少なく、また発行されるマンガの多くを輸入に頼っているなどの理由から、一般に広く行き渡っている文化というには説得力に欠けるところがある。このように少女マンガと純情マンガは世界でも珍しい女性向けのマンガであるとともに、数多くの類似点からマンガ研究においても密接な関係があると指摘しやすい。特に視覚表現では、少女マンガと純情マンガだけでなく、すべてのジャンルにおいて、絵柄を見ただけでは日本のマンガと韓国のマンガの区別がまったくつかなく、昔韓国で日本マンガが海賊版の形で流通していた頃も、韓国の読者が日本のものだと知らずに読んでいたほどで（キム・ジャヘ 2010）、使用言語が異なるだけで、少女マンガにおける視覚表現の性質は、純情マンガにおいても同じである（キム・ソウオン 2011）といえよう。しかし、マンガにおける視覚表現には絵柄のほかにコマ割りと演出など、さまざまな要素が入っていることを考えれば、絵柄が似ているというだけで簡単に少女マンガと純情マンガを同一視することはできない。

韓国政府が 1998 年 10 月に「日本大衆文化開放」という措置をとり、日本文化の輸入を許可したが、それ以前の 1995 年に行った調査によると、海賊版の日本マンガを読んだことのある中高生の割合が全体の 94.1% となっている。しかも、その中の 58.3% が韓国のマンガと日本のマンガを見分けることができると答えている（ソウル YMCA 1995: 4-27）。そもそも日本のマンガが海賊版の形ではじめて韓

国に入ってきたのは 1950 年代末だとされているが¹、この海賊版形式は 2000 年代前半にもわずかながら存続していた。もちろん、1990 年代半ばの調査結果で数十年におよぶ海賊版の流通とそれに対する韓国人読者の認識について結論づけることは難しいが、少なくとも当時の韓国人読者たちがある時点から日本のマンガであることを承知した上で、海賊版を読んでいたということが確認される。

さらに、日本で女性向けマンガの作家を目指して勉強している韓国人留学生が日本の出版社へマンガの持ち込みや投稿をすると、「これは 100%日本のマンガとは言えない。どこかが違う。日本の少女マンガの絵柄に変えるべきだ」などと言われた人も少なからずいる。このことは、少女マンガと純情マンガを研究する側と、読む側と作る側との間に何らかの隔たりが存在するのではないかという疑問を浮かび上がらせる。

少女マンガと純情マンガを比較する研究が本格的に始まったのは 2000 年前後のことであり、今でも盛んに研究されている分野とはいええない。先行研究は少女マンガと純情マンガが誕生した社会的背景や歴史、また初期の作家と作品などについて比較するものが多い上に、1990 年代以降の作品に関する比較研究はごくわずかしかな存在せず、絵柄やコマ割り、描線などに着眼する表現論的な研究も極めて少ない。そこで本稿では両国の女性向けマンガを代表する少女マンガと純情マンガを比較し、先行研究ではあまり注目されてこなかった両者の相違に焦点を合わせて分析する。具体例としては日本の「花より男子」(神尾葉子、1992～2004 年、全 36 巻;図 1)²と、韓国の「らぶきょん LOVE in 景福宮」(原題「宮」、パク・ソヒ、2002～2011 年、全 27 巻;図 2)³を用い、少女マンガと純情マンガの「現在」に注目しつつ、読者と制作者が認識している相違の原因を追求することで、共通点に固執してきた研究と、相違点に直面する制作者および読者との距離を縮めることを目的とする。

以下では、まず少女マンガと純情マンガの歴史に触れた上、比較の対象となる「らぶきょん」と「花より男子」を紹介する。そして出版形態から視覚表現、さらにストーリー設定に至るまでこの 2 作の特質を確認し、その相違を裏付ける背景を論述していく。

1. 少女マンガと純情マンガの歴史的概説

日本における最初の少女マンガ作品とは何かについて意見が分かれるが、ストーリー性を重視した長編のマンガという観点より、1953 年から雑誌『少女クラブ』に連載された手塚治虫の「リボンの騎士」がよく挙げられる。実際、この作品以前は 1 ページに 6 コマから 8 コマ程度が描かれ、1 回の掲載量は 4 ページ程度だったが、「リボンの騎士」の登場後となる 1950 年代後半からは 1 回 8 ページを超える連載マンガが増えた。初期の作品はそのほとんどが手塚治虫やちばてつやなどの男性作家による作品だったが、まもなく水野英子や牧美也子などを筆頭に女性作家が登場し、独自の視覚表現を活かしながら少女マンガの初期のスタイルを形成していった。1970 年代に入ってから、それらの視覚表現に加えて物語性を重視する傾向が強くなり、ファンタジー、歴史、SF、アクション、ミステリー、同性愛な

1 世宗大学マンガ・アニメーション産業研究所 2005 : 27.

2 韓国語訳 : 神尾葉子「꽃보다남자 (花より男子) 1-36」ソウル文化社、1999-2004.

3 和訳 : パク・ソヒ「らぶきょん LOVE in 景福宮 1-27 (공)」新書館、2006-2012.

どが含まれる、より広い範囲の物語が現れた。「花の24年組」と呼ばれる竹宮恵子、大島弓子、青池保子、萩尾望都などの人気女性作家陣はこのような流れの中心となり、女性読者と、さらにはそれまで少女マンガに注目しなかった男性のマンガ読者にまで反響を呼んだ。1980年代には、大人の女性を対象とするマンガが出現する。「レディースコミック」、「女性マンガ」などと呼ばれるこのジャンル⁴は、少女マンガの文法を継承しているものの、大人の女性を主人公とすることが多く、1970年代の少女マンガよりシンプルなコマ割りや、感情を抑えた表情などの視覚表現が特徴的であり、ストーリーの面では家庭、職業、育児、性愛などが題材としてよく使われた。その人気がバブル崩壊の前後に低迷したことを背景に、1990年代初頭、『Cookie』や『Kiss』など、少女マンガと大人の女性向けマンガの間に位置する雑誌が創刊され、また厳密な意味での少女マンガも細分化の傾向を見せた。さらにこの時期の作品は、「花より男子」をはじめ、自分の内面に目を向けると同時に、恋愛や人間関係などに関する目の前の問題に能動的に取り組むヒロインを描いたマンガが多数見られる。いじめに立ち向かう「ライフ」のヒロインなど、2000年代以降にもこのような流れは続き、「選ばれることでコンプレックスから救われる」という展開が少なくなり始めた。また、2000年代からは、少女マンガだけではなく、マンガ市場全体の沈滞により多くのマンガ雑誌が休・廃刊された。しかし一方では、「NANA」、「のだめカンタービレ」など、ドラマ化や映画化される少女マンガ作品が増えることで、男性読者を含めこれまで主な読者層ではなかった人々が少女マンガの消費者に加わる動きも現れている。

韓国では1957年に単行本として発行されたハン・ソンハク(한성학)の『永遠の鐘(영원한 종)』が最初の純情マンガ作品として取り上げられることが多い⁵。当時は、装飾性が強調されていない「家庭もの」の作品が多数存在し、ハン・ソンハクに代表されるような男性作家によって描かれていた。1960年代中頃になってからはオム・ヒジャ(엄희자)やミン・エニ(민애니)などの女性作家による作品が増え、その画風は水野英子や牧美也子など日本の少女マンガ家から影響を受けたものであったとされている⁶。ストーリーの面では貧しい家庭で育った心の優しい少女が幸せになるというハッピーエンドに至るものが主流だった。しかし、1970年代からはマンガの制作を阻害するほどマンガに対する検閲が厳しくなってしまった。それに加え、より簡単に利益をあげるために、作家に日本の少女マンガ作品をコピーさせてしまう出版社が増えたことで、純情マンガは沈滞期に入った。そんな中、1970年代中頃に放映された「キャンディ・キャンディ」という少女マンガを原作とするテレビ・アニメは、ブームを呼び起こし、それをきっかけに日本の少女マンガが数多く海賊版で発行されるようになった。その結果、この海賊版の爆発的な人気により純情マンガも再び注目を浴び、1980年代からチャ・ソンジン(차성진)、キム・ドンファ(김동화)、ファン・ミナ(황미나)、そして1980年代中頃にはシン・イルスク(신일숙)やカン・ギョンオク(강경옥)なども加わり、純情マンガのルネサンス期とも呼ばれる黄金期をもたらす。

この時代の純情マンガは雑誌を通じて発表されたものが多く、歴史、SFなどを題材に物語や言語表現に文学性をとり入れたものが増えたことも目に付く特徴で

4 「レディースコミック」という名称は、「性描写を中心とする女性向けのマンガ」というイメージが強いため、「女性マンガ」という言葉を併用する。

5 パク・インハ、ソン・サンイク、キム・ソウォンなど、多くの先行研究でハン・ソンハク(한성학)の『永遠の鐘(영원한 종)』を最初の純情マンガ作品として取り上げている。

6 1960代に活躍したマンガ家のインタビューでよく登場する話題である(ノ・スイン2000などを参照)。

ある。こうして恋愛中心のストーリーにとどまらず純情マンガの領域を広めようとする動きがあったため、比較的になかった10代後半や20代の読者が増えることとなり、純情マンガ読者の平均年齢も以前より少しあがっていった。パク・ヒジョン(박희정)、ユ・シジン(유시진)、ナ・イェリ(나예리)などの作家が活躍した1990年代にもこのような傾向は続いた。しかし1990年代後半、「青少年保護法」の制定で再び検閲が厳しくなった。また、貸本屋の人気の衰えだけでなく、金融危機の状況下、韓国がIMFから資金支援を受けたことなどからも、国内のマンガ市場は停滞期に入ってしまう。その影響を受け、歴史の浅い純情マンガ雑誌は数年で休刊、もしくは廃刊してしまった。とはいえ、2000年代にはそれまで登場しなかった大人の女性向けのマンガ雑誌が多数創刊され、その中には欧米から影響を受けたマンガや、それまで試みられたことのない実験的な表現技法を取り入れた作品も少なからずあり、業界内部から変化を模索する動向も見られた。例えば、韓国の伝統文化を純情マンガの題材に採用し、ドラマ化や映画化と関連づけることが試みられた。そして、「らぶきょん」はその最大の成功例になった。

2. 具体例の位置づけ

「花より男子」は集英社の『マーガレット』という少女マンガ雑誌に1992年から2004年まで連載された神尾葉子による長編マンガである。平凡な女子高生の牧野つくしが、玉の輿を夢見る両親の願いからお金持ちが通う英徳学園に入学し、財閥の美少年集団「F4」と出会って繰り広げられるストーリーである。2011年現在、女性向けマンガの歴代1位にあたる6000万部の驚異的な発行部数を記録している。1995年に日本で映画化されたが、商業的には成功したものの、それが大きなブームにはつながらなかった。しかしその後、改めて日本・台湾・韓国・中国でそれぞれドラマが制作され、前回のドラマとは対照的に人気を博した。2001年に『流星花園-Meteor Garden-』というタイトルで制作された台湾のテレビドラマが最初だったが、2005年には日本のドラマも放映されるようになった。韓国と中国でも2009年にそれぞれテレビドラマが制作されたが、日本と中国では反響が大きかったことから、日本では2007年に、中国では2010年に続編も放送された。さらに日本では2008年に再び映画化されるなど、大きな人気を集めた。映画やドラマ以外にアニメ、ゲーム、小説なども作られている。また、マンガとしては、1990年代初頭の韓国において海賊版の形で出回っていたが、1998年ソウル文化社が正式に契約し翻訳版を発行した。こうして「花より男子」は海賊版時代から韓国読者の支持を得ていたが、いまや韓国における日本の少女マンガを語る時に欠かせない重要な作品として扱われている。

一方、「らぶきょん LOVE in 景福宮」は『WINK』という韓国で最も有名な純情マンガ雑誌に韓国のマンガ家パク・ソヒにより2002～2011年の間、連載されたマンガである。「もし韓国に皇室が残っていたら」という設定で、平凡な女子高生のシン・チェギョン(신채경)が政略結婚で、いきなり皇太子妃になるところから始まる物語であり、連載初期から爆発的な人気を集めた。21巻までの集計ではあるが、総発行部数が韓国内で約200万部を超える。これは韓国の歴代マンガ発行部数2位にあたり、韓国の出版業界では珍しい大ヒットである。それには、後ほど日本や台湾などでも放送された韓国のドラマ化も貢献していたに違いない。さらに「らぶきょん」は韓国から日本に輸出され、同じく和訳された純情マンガの

中で、最も多い発行部数を記録した。近年、そのミュージカルも日本で上演された。また、日本だけではなく、台湾、中国、インドネシア、フランス、イタリアなど10カ国以上とコミックの著作権契約をしている。

「花より男子」と「らぶきょん」といった2作を選んだ理由は、まず両者ともそれぞれの国で女性向けマンガの最多発行部数を記録し絶大な人気を集めた作品であり、両国において翻訳出版されているからである。また、流行に敏感な女性向けマンガの特質上、多くの読者やマンガ家、マンガ作品に影響を与え、マンガ業界における一つの新しい流れを作った作品であるとも言える。そして、2作とも「シンデレラ・ストーリー」である。さらに、「花より男子」は日本におけるバブル崩壊後の1992年に登場したのに対し、「らぶきょん」は韓国が金融危機により、IMFから資金支援を受けた後の2002年に登場するなど、社会的背景の類似性も見受けられる。

マンガ史的 position においても共通点がある。日本の少女マンガは1950年代から1960年代後半にかけて初期のスタイルが築かれた後、1970年代に現れた花の24年組を筆頭に物語性を重視する傾向が生まれてきたが、1980年代以降は細分化および後退が生じた。「花より男子」はその後連載された作品である。一方、韓国の純情マンガは1950年代後半から1970年代初頭までの定着期の後、1980年代から1990年代初頭の間、復興期とも呼ばれる黄金時代を迎えたが、規制などにより衰退してしまった。つまり、「らぶきょん」は黄金期後のマンガである。

2作は連載開始が同時期ではないが、マンガ／マンガ史の観点からみると、この2作が登場するまでのそれぞれの国の時代背景が似ていることが分かる。それに加え、平凡なヒロインと、彼女との格差がある男性主人公、そして主人公たちの恋愛を妨害する勢力の出現、ストーリーの冒頭で主人公たちが対立関係にいるなどといったキャラクター設定やストーリー展開においての共通点もみられることから、比較対象に適していると考えられる。

3. 作家からみた2作

「らぶきょん」の作家であるパク・ソヒ(박소희)は2000年に「靈魂結婚式(영혼결혼식)」という作品でソウル文化社主催の「ソウル文化社新人マンガ大賞」を受賞してデビューした。初期の作品は、シングルマザーの話や再婚によって兄弟になった女性と男性の恋など、大人の女性をターゲットにした重い題材のマンガが多かった。「らぶきょん」以前は、『NINE』という大人の女性向けのマンガ雑誌で活動していたが、2000年の『NINE』廃刊後、同じ出版社の『WINK』に移った。『WINK』は大人向けの『NINE』より若い読者層をターゲットとしているため、「らぶきょん」を機にマンガのスタイルが少し変化した。それは、日本のマンガ業界ではあまり見られないことである⁷。また、パク・ソヒのもう一つの特徴的なところは、彼女が大学でマンガを専攻していたということである。母校である「公州大学(공주대학교)」(当時の名前は「公州文化大学(공주문화대학)」)は、1990年に韓国で初めて「マンガ芸術学科」というマンガ専攻の学科を創設した大学である。

7 少女マンガを含め、日本のマンガ業界では大人向けのマンガだけを描いてきたマンガ家がそれより低い年齢層向けのマンガに移ることが極めて少ない。幅広い年齢層向けのマンガを描いてきたマンガ家の安野モヨコにしても、少女マンガ誌である『別冊少女フレンド』からデビューしており、女性向けのマンガ家から少女マンガ家に転職したとは言い難い。男性向けのマンガも事情は似ていて、少年マンガを描いてきたマンガ家が青年マンガ誌に移って連載することは少なからずあるが、逆の例はごく僅かしかない。

一方、「花より男子」を制作した神尾葉子は1986年、集英社の『ザ・マーガレット』に「はたちのままで待ってる」という作品でデビューした。『ジャンプスクエア』に掲載された「まつりスペシャル」（全4巻、2008～2009年）以外は、『マーガレット』系列の雑誌で作品を発表しており、「花より男子」の連載終了以降、『別冊マーガレット』に移る前までは『マーガレット』を中心に活動していた。デビュー以来、ほぼすべての作品が10代の少女向けのマンガであり、日本を代表する少女マンガ家の一人と評価されている。

4. 出版の場と形態から見た2作

韓国と日本のマンガ／マンガ家は、雑誌の連載を通じて発表される場合が多い。連載雑誌のイメージや傾向は作品の方向性を決めるほど、両者の関係が密接である。したがって、2作を比較する前に、それぞれのマンガが掲載された雑誌の基本情報を踏まえておきたい。

「花より男子」が連載された『マーガレット』は、1963年に創刊された雑誌である。日本の大手出版社である集英社を代表する少女マンガ雑誌の一つで、最初は総合少女週刊誌として出発したが、まもなくマンガ専門雑誌へと変わった。1988年からは月2回発行されるようになり、現在まで続いている。主要作には、「花より男子」に加え、「ベルサイユのばら」（池田理代子、1972～73年）、「エースをねらえ！」（山本鈴美香、1973～80年）、「SWAN」（有吉京子、1976～81年）、「絶愛-1989-」（尾崎南、1989～91年）などがある。現在刊行されている姉妹誌には『別冊マーガレット』（月刊）、『別冊マーガレット sister』（不定期刊、『デラックス・マーガレット』のリニューアル版）、『ザ・マーガレット』（隔月刊）がある。「花より男子」の連載中に当たる2001年の発行部数は34万部だったが、2011年現在は1ヶ月当たり約9万部前後である⁸。マンガ業界全般の沈滞もあり、相当減少していることがわかる。

一方、『WINK』は韓国の大手出版社のソウル文化社で刊行されている唯一の女性向けマンガ雑誌である。1993年に創刊され、創刊当時から月2回発行されてきた本誌は、2011年現在、韓国で最も長く続いている女性向けマンガ雑誌である。主要作としては「レッド・ムーン」（ファン・ミナ／황미나、1994-99）、「リネージュ」（シン・イルスク／신일숙、1993-96）、「アンプラグドボーイ」（チョン・ケヨン／천계영、1998-2001）、「ホテルアフリカ」（パク・ヒジョン／박희정、1995-97）などが挙げられる。「花より男子」の韓国語版もここに連載されていたが、現在連載中の12作品は全て韓国人作家によるものである。一時期は大人の女性向けのマンガ誌『NINE』（1998-2001）や、少女向けマンガ誌『MINK』（1995-2010）と『SUGAR』（2002-05）などの姉妹誌も存在していたが、発行部数低迷により廃刊となった。

「らぶきょん」と「花より男子」の両作はともに雑誌に連載されていたが、同じ出版形態はあっても、文化・言語による相違がある。それは単行本、特に翻訳版に見当たらない。まず、ページの進行方向や文字列の伴うセリフや独白の読み方向の相違に焦点を当ててみよう。

韓国と日本の出版物はページの進行方向が異なる場合が多い。言うまでもなくそれはマンガ／マンガにも当てはまる。欧米のコミックと同じく左から右へとページが進んでいく韓国に対して、日本のマンガを右から左へと読む習慣

⁸ http://www.j-magazine.or.jp/data_001/index.html（社団法人日本雑誌協会）

がある(図3、図4)。これは文章表記の方向の違いが大きな原因となっている。日本では横書きと縦書きの両方が使われているが、圧倒的に多いのは縦書きであり、特にマンガにおいては、特別な演出でないかぎり、縦書きを優先している。このように異なる文章表記の方向は吹き出しの形にも影響を与える。純情マンガの吹き出しが横長であるのに比べ、少女マンガは縦に長くなる傾向がある(図5)。韓国では日本マンガの翻訳版を出版する際、通常、マンガの読み方向を変えず、吹き出しの中に入る文章のみを横書きにしているが、横書きの文章が入りにくい縦長の吹き出しの場合、吹き出しの形に合わせて縦書きにすることが稀である。これは、横書きに慣れている人々にとっては違和感の原因になる可能性があるからである。それに対して日本では、韓国および欧米のマンガを翻訳するときに、反転せずに吹き出しの文字も横書きのままにしている。

しかし、ページの進行方向や文字列の問題は、吹き出しに入る台詞や読み方向の問題にとどまらない。例えば、韓国や欧米などでページが左から右へと流れていくマンガを描いてきたマンガ家が、いきなり右から左へと進むマンガを描くことになると、ストーリーの進行方向とともに登場人物の進行方向も異なってしまうことを意識しなければならなくなる。

女性向けマンガは他のマンガ・ジャンルよりも、視覚表現にこだわっている。例えば、吹き出しは、ただセリフを入れるだけのハコとしてではなく、絵の重要な一部として機能している。コマ構成と同様に横長の吹き出しは安定感や静寂感を感じさせ、それに対して縦長のセリフは場合によっては緊迫感や不安定感を感じさせる効果がある。それに加え、吹き出しに含まれる空白は主人公の感情を表す役割も果たしているため、縦長の吹き出しに横書きの文字を入れてしまうと上下に必要以上の空白が生まれ、作者の意図と異なる演出になってしまいかねない。

また、「らぶきょん」と「花より男子」の背景の描き込みを比べてみると、そこにも違う特徴が見られる。ベタを細かく使って背景を表現している「らぶきょん」と、抑えられた表現方法で余白を多用している「花より男子」では、本を開いた瞬間のイメージが異なる(図6、図7)。その理由の一つとしては、単行本の大きさの違いが挙げられる。2000年代前後から一部の純情マンガ家たちがA4の原稿用紙を使い始めたとはいえ、ほとんどは両国ともほぼ同じB4サイズ(縦364mm×横257mm)のマンガ原稿用紙を使用している。しかしながら一般的に単行本として出版される際、日本の少女マンガがB6(縦182mm×横128mm)前後のサイズになるのに対して、韓国の純情マンガはA5(縦210mm×横148mm)前後のサイズが多い(図8)。

小さいサイズの本になる場合、1ページあたりの情報量が多すぎると非常に読みづらく、またマンガの印刷方法の問題上、縮小しすぎると特定の種類のスクリーントーンは原稿通りに仕上がらない可能性がある。その一方で、大きいサイズの本ならば、小さいサイズのものに比べて、より多くの情報量を入れることができ、原稿に近い仕上がりになる。ただし、縮小すればするほど線のブレが消え綺麗に見えるというメリットはなくなる。そういった理由から両国では、お互いの国のマンガを輸入して販売する際、サイズの調節を行わず、輸入したサイズのまま発行している。作家にしてみれば、こうしたサイズの違いゆえに1ページに入る情報量の目安がつかないというのは大きな問題である。そして見る人に対しても必要以上の「窮屈感」と「余白」を意識させてしまう場合がある。

5. 視覚表現をめぐる「制約」の有無

次に絵柄と描線に視点を移す。女性向けのマンガにおいては視覚表現が重視されるが、日本の少女マンガ界では出版社からの要請により絵柄をめぐる制約が存在しており、また時代とともに激変していく。その「流行」は「花より男子」にもうかがえる。

ヒロインの顔に注目してみよう。「花より男子」連載後半において、丸い顔と大きくて丸い目からなっており、少し離れている目はまつ毛が強調されず、特に下まぶたは下まつ毛のみによって示唆されている。鼻もなるべく目立たないように描かれる。目から口までの距離が短く、そして唇は厚みがある(図9)。これらの特徴を連載初期の絵と比べてみると、かなりの違いが目立つ。同じ人物でありながら、初期は癖毛だった髪の毛が後半ではストレートになっているし、たれ目だった目の形が連載後半で丸く、少しつりあがった目へと変わる。顔の輪郭はより丸く、唇も厚くなっていく(図10)。これらの変化を手がかりに、この10年間、絵柄をめぐる要請が如何に変質してきたかが見える。実際に雑誌の編集部などでも新人の持ち込みや投稿作品に対してそのたような絵柄にするように求められている⁹。

「流行」に敏感であるべき、また同時代の流行から外れるものに対して排他的であるという態度は日本の少女マンガ界を特徴づけると言っても過言ではないだろう。それとは対照的に、純情マンガは絵柄について日本より自由なところがある。日本ではほとんどのマンガ作品は、雑誌で連載された後に、同出版社から単行本として発行されるが、韓国では、作家個人が自身の出版社を所有する場合もあり¹⁰、制作したマンガを雑誌で連載することなく、最初から単行本として出版することも珍しくない。また、雑誌の数が日本より少なく、少女マンガほどには細かくジャンル分けがなされていないため、一つの雑誌の中に比較的多様な表現様式で描かれた純情マンガが、広い年齢層に向けて掲載されることも、純情マンガ界で絵柄の制約が少ない原因だと考えられる。「らぶきょん」にしても、目から口までの長さや、下まぶたや下まつ毛を強調したところ、暗めで奥行きのある目の周りの骨格の表現などが、「花より男子」よりは全体的に濃く、大人っぽい印象を与えている(図11、図12)。

最近の少女マンガ界に目立つ制約の一つに「均等に描かれた描線」というものがある。描くときの力を調節することで太い線と細い線を使い分けるのではなく、均等な力で線を描くこの技法は、「花より男子」にもうかがえる。連載初期の「花より男子」では、メリハリのある線が主に使われていたが(図13)、連載の後半は均等な線が主役を果たしている(図14)。さらに同時期に描かれた「花より男子」の後期と、「らぶきょん」の前期のそれぞれの作風を比べてみると(図15)、少女マンガと純情マンガの線をめぐる「制約」的な流行が明確になる。純情マンガは

9 筆者は約12年間韓国と日本の教育機関でマンガ制作教育を受けてきた。女性向けマンガ家を志望していることから、必然的に純情マンガと少女マンガに多く触れてきた。しかし大学時代から日本に移り、日本の出版社の編集者にマンガ作品を見せるたびに、評価がいいか悪いかを別として、特に絵柄を「日本化」するように指摘されることがよくある

10 マンガ家の個人出版社の数や出版状況などについて行われた研究は皆無であるが、初期の純情マンガ家のミン・エニのアシスタント出身で、1980年代に活躍したマンガ家であるキム・スクの例を見れば分かりやすい。彼女は2000年頃に「도서출판 담쟁이」(図書出版タムジェンイ)という個人経営出版社を設立した。自分の作品や、自分の原作による作品、また彼女のアシスタントをしていた弟子たちの作品などを出版することが多い。人気マンガ家としての知名度を活かし、ファンに直接自分の手がけたマンガを提供しようとする意図だと考えられる。

描き方においては日本ほどの流行がなく、作家ごとに少しずつ異なる表現をしている場合が多く、くせの強い作風の作家もいる。制約や流行があまり見られないということは一方で、絵柄が想定年齢層に合わないというケースが存在することを認めざるを得ない。

6. 物語設定におけるヒロイン

上記では視覚的に確認できる相違点としては、ページの進行方向と文章表記の方向、背景の描き込み、単行本の大きさ、絵柄をめぐる制約の有無を挙げ、その原因について考察してきた。以下では2作のストーリーに注目し、ヒロインについて簡単ではあるが触れてみたいと思う。

2作は、庶民的な家庭に育った元気で平凡なヒロインが彼女とは大きな格差がある男性主人公と恋におち、主人公たちの恋愛を妨害する勢力に立ち向かいながら、愛を確かめていくという物語上の類似点がある。しかし「妨害する勢力」が主人公たちを別れさせようとする具体的なエピソードをみると、設定自体における大きな相違点に気づく。

まず「花より男子」では、ヒロインが庶民であるという理由で、男性主人公の母親が2人を別れさせようとし、ヒロインの家族や友達に経済面での被害や屈辱を与える。それでもヒロインは諦めず愛を守るために突き進む。男性主人公はヒロインが置かれている状況について承知してはいるものの、場合によっては母親の脅迫に負け、ヒロインに冷たくしてしまうこともある。このように「花より男子」におけるヒロインの苦悩は割合に「個人的な」問題に由来する。

一方、「らぶきょん」では、男性主人公のライバルであり、かつヒロインを愛している男性が二人を妨害する。男性主人公と離婚しなければ皇室の秘密を暴露し、皇太子である男性主人公に王位を継承させないと脅迫して二人を別れさせようとする。個人の幸せと皇室兼国家の安定、そして愛する男の未来のために、ヒロインは自らを犠牲にすることを決意し、男の主人公に自分が脅迫されたことを知らせず、大義のために、ヒロインの家族にさえヒロインの犠牲を求める。ここで注目すべきところは、「花より男子」では見られない「国家」の存在である。もちろん、皇室が舞台となる作品の特性は考えなければならないが、現代を背景としている10代の少女向けマンガに「国家」と「犠牲」という概念が登場することは、少なくとも日本の少女マンガ界では珍しいことである。

7. 「相違」の原因

このように、少女マンガと純情マンガには「視覚的」に区別できる相違点がある。ではなぜ、多くの類似点を持っているはずの少女マンガと純情マンガにこのような相違が存在するのだろうか。

その原因を探るために、まず「少女マンガ」、「純情マンガ」といった名称に注目してみたい。日本の「少女マンガ」の場合、「少女」という特定の年齢層を指すところから、女性向けマンガの中でも比較的若い層をターゲットとしていることが推察できる。とはいうものの、同じ「少女マンガ」と呼ばれるジャンルでも、雑誌によって細かく年齢層が分けられているため、少女向けのマンガと女性マンガなどと呼ばれる大人の女性向けのマンガとの境界線を明確にすることは難しい。「少

女」という言葉が特定の年齢層を指す¹¹ことを考えると、ジャンルの名称そのものが少女マンガのアイデンティティに影響を与えているとも捉えられる。一方で純情マンガの「純情」とは、国語辞典によると、「純粋な心、清らかで誠実な愛」を意味する。基本的には日本の少女マンガと同じような意味で使われているが、年齢層を限定せずにある情緒を中心に据えることは注目に値する。また、この「純情」には重層的な意味がある¹²。まさにその曖昧さのお蔭で想定読者層が年齢的に幅広くなり、特定の年齢層向けの絵柄を採用する流行が存在しづらいつけられる。

歴史的には、1970年代に「キャンディ・キャンディ」などの日本の少女マンガが韓国に輸入されたことが、今の純情マンガの形成に大きな影響を与えたとされている。しかし、1980年代以来、女性向けマンガの雑誌におけるほとんどの作品が韓国人作家によるものである。また、雑誌と連結しない単行本の出版状況を見ても、自給率は高く、他のマンガ・ジャンルほど輸入に頼っていないことが分かる¹³。さらに、最近日本で幾つかの純情マンガ作品が少なからず注目されていることも事実である。にもかかわらず、純情マンガと少女マンガの関係は、交流というより、従属、つまり一方的「輸入」あるいは「影響」の形でのみ理解されてしまう。そして、それが「日本の少女マンガを受け継いでいる」というある種のコンプレックスを生み、作者たち自身が意識して視覚表現などの差別化を試みる可能性があり得る。

韓国のインターネット界では、「日本体 (일본체)」という言葉が存在する。そこで一般的に「日本マンガらしい絵柄」を意味するのに対し、マンガ読者と制作者の間では、「個性のない絵柄」という意味で使われる場合があり¹⁴、「日本体」の視覚表現を採用するプロとアマチュアのマンガ家が批判的となることも少なくない。「アメリカ体」、「ヨーロッパ体」という言葉が存在しないことから、「日本体」を否定することを通して「韓国らしさ」を固定させようとする努力が見受けられる。制作者と読者だけでなく、(日本の文化庁にあたる)韓国文化体育観光部傘下の韓国コンテンツ振興院(KOCCA)も2000年代以降、「マンガ」と一線を画する「マンガ」を広報し続けてきた。例えばフランスのパリ、リヨン、ニースなどの都市

11 日本で少女の概念が広まったのは学校制度が定着した明治時代のことであり、少女雑誌という媒体を通じて確立した。当時の「少女」は年齢的には小学校入学から中学校卒業までの学齢期の女子であった(今田絵里香 2007: 5)。韓国において「少女」の概念が成立したのは、1950年代、しかも日本の影響の下で定着したと見なされている。しかし、近代韓国において、近代日本の「少女」に相当するのは、「女学生」という概念である(キム・ソウォン 2011: 15-19)。

12 キム・ソウォン(2011)によると、「純情」というジャンル名が成立したことは、次の要素に裏付けられた。第1に、韓国マンガのジャンル分けは、読者層(その性と年齢)ではなく、むしろ物語内容とそれを支える視覚表現の特性を基準としてきた。例えば、純情マンガの対立概念である子供向けのおもしろおかしく明るいマンガが、明朗漫画(ミョンランマンガ)と呼ばれることは象徴的である。つまり「少女 vs. 少年」ではなく、「純情 vs. 明朗」の対立が定着してきた。第2に、マンガ専門雑誌が創刊される前までは、若い読者を性別で区分した子供向けのマンガ専門雑誌が存在していたのではなく、子供向けの教養雑誌が多かった。第3に、純情という言葉は、儒教的伝統に忠実な韓国女性たちの愛情観を反映し、韓国特有の情緒構造を代弁する。第4に、韓国の初期の純情マンガは、優しい少女が逆境を克服して幸せになる、というストーリーを持ついわゆる「純情的」な物語が多かった。

13 『2010年韓国マンガ年鑑』によると、2009年に出版された少年マンガの単行本1452種のうち、海外のものが1294種、韓国のは158種だった。成人マンガは237種のうち、221種が海外からの輸入だった。一方、純情マンガは全体741種のうち、155種が韓国のもので、586種が海外のものであり、他ジャンルに比べ自給率が高いことが分かる。

14 韓国のインターネットのマンガ愛好家やお絵描きコミュニティでは、「日本体」の絵柄をめぐる論争がしばしば起こる。約12万人の会員を持つ韓国の有名なお絵描きコミュニティであるバン・サ(방사; <http://cafe.naver.com/bscomic>)でよく論争の対象になる「日本体の特徴」には、東になった髪型、大きな目、小さな鼻と口、丸い顔などがある。

で韓国マンガ・ロードショーを開き、「韓国のマンガ」ではなく、「韓国のマンガ」であることを強調するなど、積極的に周知に取り組んでいる。実際、フランスではマンガとマンガを区別して販売している本屋が多い。

視覚表現や名称以外にも、「マンガ」であることを目立たせる努力は、純情マンガという分野においてもなされている。つまり、「らぶきょん」を筆頭に最近の純情マンガには、いわゆる「韓国的な題材」を採用するものが多く見られる。「らぶきょん」の連載誌である『WINK』では、現在連載されている12作のうち、5作が韓国の伝統衣装や古典などを取り入れている。これは2000年代以降の現象であり、それ以前にはほとんど見当たらなかった。「らぶきょん」がこの現象を呼び起こしたとは言えないが、「らぶきょん」の成功後、『WINK』編集部は積極的にドラマ化を念頭においたマンガ制作に力を入れている。その結果、『WINK』から「タムナヌンドダ (タムナ ~Love the Island~)」(2007 ~現在) というマンガ作品が生まれ、ドラマ化後、その単行本が日本にも輸出された。

また、韓国内での韓国らしさの主張は、日本での「韓流」¹⁵ 現象にも裏付けられる。自文化の伝統を題材とする純情マンガが人気を集めることは、商業的な利益にも日本(のマンガ)との線引きにも利用されてしまう側面がある。換言すると、韓流ブームで注目されてきた「韓国らしさ」を純情マンガに登場させることで、この作品を「マンガ」として見てもらおうとする努力は見逃せない。それを念頭に、視覚表現における少女マンガと純情マンガの「相違」は、一体どれほど言説として構築されているかが疑問視されるところである。

その他に、検閲の問題も相違の一原因だと考えられる。韓国では1970年代から90年代まで政府によるマンガの検閲が存在し、極端な場合は涙を描くことや男女の主人公が同じコマに登場することさえ許されなかった。表現の規制が存在していた時代の習慣が如何に受け継がれ、今日の純情マンガ観の基盤となってきたかはさらなる考察を要する。

おわりに

本稿では、現に読者と制作者たちが直面している少女マンガと純情マンガの「違い」について、出版形態など、出版文化における相違や社会的・歴史的な背景などとの関係から追求してみた。

最後に、特定の国やジャンルのマンガが支持を得る裏側にはその反作用も存在するということを指摘しておきたい。例えば、韓国には、日本の少女マンガのファンが多数存在するが、それと同時に、少女マンガの異質感に耐え切れず、作品に関係なく少女マンガというジャンル自体を拒否する純情マンガのファンも少なくない¹⁶。また、日本においては、「らぶきょん」は珍しく大きな人気を集めたが、そのファンの多くが韓流のファンであり、「らぶきょん」を純情マンガ作品として評価するよりも、それに単なる「韓国らしさ」を求めることも事実であり、当然ながらこの状況は韓国側に批判される。この日韓のマンガ／マンガをめぐる複雑な状

15 「한류／韓流現象」とは1990年代後半から台湾と中国などのアジア地域で、韓国のドラマや映画、音楽などが人気を集めた現象を表す造語である。日本における韓流は2003年、ドラマ「겨울연가 (冬のソナタ)」の放映から始まったとみる意見が多い。

16 日本のマンガを読んだことのある青少年を対象に行われた調査で、少女マンガが嫌いだと答えた女子学生の数は30%を超えている。理由としては、「下品だから」、「絵が複雑」、「面白くないから」などがあつた。ソウル YMCA 1995: 4-27.

況を把握するためには、共通点と同時に相違点を認める必要がある。その研究の際、作品と読者、さらに制作者といった多様な側面を考慮に入れることによって、「グローバル化」に対して新しい視点は活かされるだろう。

参考文献

- 飯沢耕太郎『戦後民主主義と少女マンガ』PHP 研究所 2009
- イ・シンヨン／이신영 「순정만화의 여성성연구: 여성캐릭터를 중심으로」 상명대학교 석사논문 (『純情マンガの女性性研究: 女性キャラクターを中心に』 祥明大学校、修士論文) 2011
- 今田絵里香『「少女」の社会史』頸草書房、2007
- 大城房美「手塚治虫と少女マンガのグローバル化—北米における『リボンの騎士』の受容を中心に」『マンガ研究』Vol.14、日本マンガ学会、2008、pp. 72-80
- 大城房美・一木順・本浜秀彦編『マンガは越境する!』世界思想社、2010
- 押山美知子『少女マンガジェンダー表象論 “男装の少女”の造形とアイデンティティ』彩流社、2007
- 韓国マンガ映像振興院編／한국만화영상진흥원 『2010 한국만화연감』 2010 (『2010 韓国マンガ年鑑』)
- キム・ウンミ／김은미 「세대별로 살펴본 순정만화의 페미니즘적 성취」『대중서사연구』 13 호 대중서사학회 2005, pp.37-58 (『世代別にみる純情マンガのフェミニズム的成就』『大衆叙事研究』 13 号、大衆叙事学会)
- キム・ジャヘ／金慈惠 「国境を越えるマンガ—日本の少女マンガと韓国の純情マンガ」、大城房美・一木順・本浜秀彦編『マンガは越境する!』世界思想社、2010、pp.89-109
- キム・ソウォン／金素媛 (김소원) 『日韓少女マンガの比較—純情漫画の成立と展開を中心に』立命館大学大学院、博士論文 2011
- キム・ユンジョン／김윤정 「순정만화의 TV 드라마화에 관한 고찰: ‘궁’을 중심으로」『한국현대문학연구』 제 28 집 2009, pp.551~581 (『純情マンガのTVドラマ化に関する考察: <らぶきょん>を中心に』『韓国現代文学研究』第 28 集)
- 金水敏編『役割語研究の地平』くろしお出版、2007
- クァク・ソンヨン／곽선영 「여성장르로서의 순정만화의 특성에 관한 연구 - 수용자 분석을 중심으로 -」 서강대학교 석사논문 (『女性向けジャンルとしての純情マンガの特性に関する研究—受容者分析を中心に—』西江大学、修士論文) 2001
- クオン・キム・ヒョンヨン／권김현영 「순정만화, 여성들의 정서적 문화동맹」『여성과 사회』창작과 비평사 2001, pp.119-131 (『純情マンガ、女性たちの情緒的文化同盟』『女性と社会』創作と批評社)
- クオン・ギョンミン／권경민 「미국·일본의 소녀만화의 표현발달 및 성립에 관한 비교연구」『한국 콘텐츠학회 논문지』 Vol. 10, No. 7, 2010, pp.149-158 (『アメリカと日本の少女マンガの表現発達及び成立に関する比較研究』『韓国コンテツツ学会論文誌』)
- 斉藤美奈子『紅一点論—アニメ・特撮・伝記のヒロイン像』ちくま書房、2001
- ジョン・スンファ／정승화 「순정만화의 젠더 전복 모티브에 나타는 앤드로지니 환상과 젠더화의 불만」『페미니즘 연구』 8 호 2008, pp. 159-190 (『純情マンガのジェンダー転覆モチーフに表れるアンドロジニ幻想とジェンダー化の不满』『フェミニズム研究』 8 号)
- ジョン・ヒョン지／전현지 「순정만화의 장르적 특성에 관한 연구」 세종대학교 석사논문 2004 (『純情マンガのジャンルの特徴に関する研究』世宗大学、修士論文)

- 世宗大学マンガ・アニメーション産業研究所 / 세종대학교 만화·애니메이션 산업연구소 『청소년위원회 대책토론회: 일본만화의 폭력성과 우리 청소년』 2005 (『青少年委員會政策討論會: 日本マンガの暴力性と我が青少年』)
- ソウルYWCA 青少年有害監視団 / 서울YWCA 청소년 유해감시단 『일본의 번역만화, 성인만화잡지 구독실태 및 대여점 이용실태 조사』 1995, pp. 4-27 (『日本の翻訳マンガ, 成人マンガ雑誌購読実態及び貸本屋利用実態調査』)
- ソン・サンイク / 손상익 『한국만화 통사 상·하』 시공사 (『韓國漫画通史上·下』時空社), 1999
- チェ・ヘリム / 최혜림 「일본의 정체성과 한류: 일본 대중의 자아인식과 다차표상을 중심으로」 연세대학교 석사논문 2011 (『日本のアイデンティティと韓流: 日本の大衆の自我認識と他者表象を中心に』延世大学, 修士論文)
- チュ・クッキ / 秋菊姫 (추국희) 「失われた声を探って 軍事政権期における韓国の純情漫画作家たちの抵抗と権利付与」 谷川健司・王向華・呉咏梅編 『越境するポピュラーカルチャー リコウランからタッキーまで』 青弓社 2009, pp. 47-79
- CHOO Kukhee: *Girls Return Home: Portrayal of Femininity in Popular Japanese Shōjo Manga/Anime during the 1990s in the Cases of Hana Yori Dango and Fruits Basket*, in: *Women: a Cultural Review*, Vol. 19, No. 3, 2008, pp. 275-296
- CHOO Kukhee: “Consuming Japan. Early Korean girls comic book artists’ resistance and empowerment.” In: *Complicated Currents. Media Flows, Soft Power and East Asia*. Ed. by Daniel Black, Stephen Epstein und Alison Tokita. Clayton: Monash Univ. ePress, 2010, S. 6.1–6.16
- (download:<http://books.publishing.monash.edu/apps/bookworm/view/Complicated+Currents/122/xhtml/chapter6.html>)
- 夏目房之介 『マンガはなぜ面白いのか—その表現と文法』 日本放送出版協会、1997
- ノ・スイン / 노수인 「한국 순정만화와 일본 소녀만화의 관계 연구: 순정만화가들과의 심층인터뷰를 중심으로」 이화여자대학교 석사논문 2000 (『韓國의純情マンガと日本の少女マンガの関係研究』梨花女子大学 修士論文 2000)
- NOH Suen: *The Gendered Comics Market in Korea: An Overview of Korean Girls’ Comics Soonjung Manhwa*, in: *International Journal of Comic Art (IJOCA)*, Spring 2004, pp. 281-298
- 二上洋一 『少女まんがの系譜』 ぺんぎん書房、2000
- パク・インハ / 박인하 『누가 캔디를 모함했나』 살림출판사、2002 (『誰がキャンディを誣めたのか』サルリム出版)
- パク・ウナ, ソ・ヒョン스쿠 / 박은아, 서현숙 「얼굴의 아름다움 지각요인에 관한 연구—20 대 남녀를 중심으로」 『한국 심리학회지 / 여성』 Vol. 14, 2009, pp. 617-648 (『顔の美しさの知覚要因に関する研究 20代の男女を中心に』『女性』韓國心理学会機関誌)
- ハン・산지ョン / 韓尚整 (한상정) HAN Sang-jung: *La scène sentimentale de la lecture: autour de la bande dessinée sentimentale coréenne*, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, U.F.R. Arts plastique & sciences de l’art, 2007, PhD thesis
- 藤本由香里 『私の居場所はどこにあるの? 少女マンガが映す心のかたち』 朝日文庫 2008 (1998年初版)
- 松居竜吾・西原大輔編 『日韓サブカルチャー交流の現在 漫画(Manga/Manhwa)の比較研究』 『韓国と日本 比較文化史的考察』 共同研究報告書、駿河台大学、2001、pp. 85-108
- 米沢嘉博 『戦後少女マンガ史』 筑摩書房、1980
- 四方田犬彦 『漫画原論』 筑摩書房、1994
- 渡部周子 『〈少女〉像の誕生 近代日本における「少女」規範の形成』 新泉社、2007

ウェブサイト（最終確認：2012年1月10日）

「らぶきょん」日本版編集者のブログ：<http://blog.livedoor.jp/lovekyon1/>

Love Kyon blog, by publisher of the Japanese edition of “Goong”

서울문화사 만화사이트（ソウル文化社マンガサイト）：www.jumps.co.kr/

集英社マーガレット公式ホームページ：<http://margaret.shueisha.co.jp/>

社団法人日本雑誌協会：http://www.j-magazine.or.jp/data_001/index.html

“Independent Manhua” (*duli manhua*) in China: Some Thoughts on Alternative Comics in Times of Globalization

LUO Rong Rong

In the early 21st century, artists and readers in China face a comics mainstream which is threefold, consisting of Japanese manga (*xin manhua*), American comics and *bande dessinée* (BD). Yet, they actually have one more option: *duli manhua*. Making its first appearance in the age of globalization, this “independent manhua” bears some resemblance with Alternative Comics which have been attracting the attention of especially western critics and researchers in recent years, but as distinct, for example, from American comics, they lack a target for resistance and independence efforts within their own culture. This essay pursues how—in the absence of a comics mainstream “made in the People’s Republic of China”—Independent Manhua relates to Alternative Comics, and Underground Comix¹ as their precursor, and where its social criticism may reside.

1. Comics culture in China: *lianhuanhua*, and the current imported mainstream

In order to assert the position of *duli manhua*, it seems fit to survey the present situation of comics culture in China first. As already mentioned, artists have the choice between three different industries by now, that is, Japanese manga, American comics and BD. To give some examples, one of the representative artists employing manga style is Xià Dá (b. 1981). While keeping her residence in China, she published the series “No one knows: Confucius didn’t say”² in the

1 The use of “comix” instead of “comics” originated from the intention to target “x-rated” material; see for example Rosenkranz 2002.

2 The subtitle refers to the collection of supernatural stories *Zi Bu Yu* (What Confucius did not speak of, 18th cent.) by Yuan Mei.

Japanese magazine *ULTRA JUMP* (Shūeisha) between March 2009 and August 2010. This manga features the 9-year old Xiao Yu, who starts to experience strange things after she and her parents moved to a small town. Another woman working in the style of the Japanese industry is China's *shōjo mangaka* No. 1, Ding Bing. Her "Gakuen GOD!" (School GOD!, 2009-2010) became the first manga to be serialized simultaneously in the Japanese magazine *Monthly ASUKA* (Kadokawa) and the Chinese magazine *LOVELY*. Set in a school for aristocrats, it depicts the pupils' romantic relationships.

Recently, there are also Chinese artists who work within the field of francophone BD. Representative of this trend are Jian Yi (b. 1979), Huang Jia Wei (b. 1983), and Wang Peng (b. 1980), who publish works for the European market with French publishers such as Dargaud and Delcourt. Yet, as distinct from those artists who employ manga style, they usually do only the art work and coloring, while leaving the script to French writers. Jean David Morvan, for example, was involved in writing the scenarios for Jian Yi's *Le Dieu Singe* (Journey to the West; 3 volumes since 2008), Wang Peng's *Au bord de l'eau* (Heroes of the Marshes/*Shuihu Zhuan*, 2 volumes, 2008-2010) and Huang Jia Wei's *Zaya* (which received one of the 3rd International Manga Awards by the Japanese Ministry of Foreign Affairs in 2009).

In addition to Japanese manga and BD, the American comics industry has come to appreciate Chinese artists as well. One of them is Guo Jing Xiong (b. 1975), better known under his penname Daxiong. Since 2009 a U.S. resident, he started out in the People's Republic with comics adaptations of classic Chinese literature, such as *Chinese Ghost Stories* (2000) and *Heroes of the Marshes* (2002), but in recent years he has acquired renown with art work for DC, namely the short story "Superman and Doctor Light in Samurai", set in Japan's 16th century,³ and two episodes for the *Star Wars* series.⁴ It is noteworthy that he creates different works for publication in French at the same time.⁵

In 1998, artist Liu Wei who is affiliated with the major Chinese publisher Jin Hong Gong Si, noted the following about the role of foreign comics cultures for Chinese artists and readers:

"Chinese comics are not at all as developed and complete as those in Japan, America or Europe. And that's because they took their first step quite late. In the 1980s, Japanese manga finally came to China, and shortly after, American comics loomed in front of Chinese readers as well. Young people were absolutely fascinated by these novelties which were unlike anything else they had seen before. How manifold the turns, what unpredictable the suspense! And precisely because they were fascinated, many people thought to give it a try by themselves. And it wasn't that

³ *DC's 80 Page Giant, Justice League of America: Superman Story*, vol. 2, # 2, 2009 (script: Amanda McMurry)

⁴ "Star Wars Adventures: Luke Skywalker and the Treasure of the Dragon Snakes" (2010), "Star Wars Adventures: Boba Fett and the Ship of Fear" (2011).

⁵ For further information see his website.

bad, was it? Technically, Chinese people are second to none, after all. But actually, we haven't accumulated sufficient experience yet."⁶

As evident from the above examples, for artists and readers in contemporary China, the comics mainstream consists of imports from foreign cultures, and Japanese manga play the biggest role. But this does not mean that China lacks a local comics culture. That can be affirmed historically.

In the early 20th century, palm-size booklets called *lianhuanhua* (lit. linked or sequential pictures) flourished in China. Their narrative sequences were composed of one large image per page accompanied by captions. Before Japanese manga entered the country, *lianhuanhua* enjoyed a tremendous popularity as "comics" for children.⁷ But due to the Cultural Revolution which repudiated all pre-1966 values, the artists of traditional *lianhuanhua* and their industry broke down almost completely, bringing the genre's development temporarily to a halt. In the 1980s, *lianhuanhua* not only revived but peaked. Yet, the reform and liberation policy triggered a sudden influx of Japanese manga which leveraged the newly blossoming *lianhuanhua*, resulting in the decline of its just recovered market. Instead, artists who had familiarized themselves with the style of Japanese manga via pirated editions, began to arrive on the scene.⁸ At first, they published their works in Chinese magazines such as *Comic King* and *Beijing Cartoon*, but lately they do not confine themselves to the domestic market anymore and work also abroad.

2. *Duli manhua* in China

If we add *lianhuanhua* as the fourth category to the three mainstream comics mentioned above, Independent Manhua may count as the fifth kind of comics in the People's Republic. It is a new breed which has emerged since the 1990s under the influence of western alternative comics as well as *duli manhua* from Hong Kong. Most of its readers and artists were born in the 1980s, just like the other artists who employ foreign comics styles.

Placing short stories at the center, *duli manhua* resembles western alternative comics also insofar as it signifies a kind of creation which relies on one and the same artist for both script and art work, and which stays by and large unrelated to the production system of editors and publishing houses (including deadlines and schedules) and the respective commercialism (Chihoi & Craig Au Yeung 2006: 4). Self-publishing and sale via art bookshops as well as the internet are the main channels of distribution. Thus, the differences to foreign, especially western alternative comics are minimal.

6 Liu Wei, op. cit. Kusaka Midori 2002: 43-44.

7 Kusaka Midori 2003b: 12. As an example for efforts to position *lianhuanhua* within comics discourse see Seifert 2008.

8 Matthew M. Chew and Lu Chen 2010: 172.

The publications most representative of *duli manhua* in the People's Republic are *Special Comix* (aka *SC*)⁹ and *Cult Youth*. It is no exaggeration to say that both the term and the phenomenon of *duli manhua* have been shaped by *SC*, China's first independent anthology. At present, mainly three *duli manhua* collectives are active in metropolitan areas. Firstly, there is the probably earliest collective *Green Bus* (as they call themselves in English although in Chinese, they use the characters for "green school"). These young artists have been publishing their works on the internet and holding exhibitions and other public events in Beijing, but refrained from printed editions so far. By comparison, the second collective formed around *SC* is attracting much more attention. Three of the anthology's editors, namely Tang Yan (aka DN), Hu Xiao Jiang (aka StoryOf) and Zhang Xun, are based in Nanjing, while their colleague Yan Cong runs the Beijing office. All are art-school graduates. Searching mostly online for works by Chinese artists who live both inland and abroad, they have published four printed compilation volumes so far. While *SC1*, released in March 2004, introduced 15 short stories on a total of 112 pages, *SC3*, released in August 2009, featured 45 artists in a massive 640 page book. Most of the works touch upon contemporary social issues, such as the Sichuan earthquake (2008) or the impoverishment of former Olympic athletes.¹⁰ And whereas the first two volumes (*SC2* released in July 2007) had a print-run of 500 each, *SC3* and *SC4* (2010) had a circulation of 1,500 copies.¹¹

The third collective is related to the anthology *Cult Youth*, although it may also be regarded as a part of *Green Bus* to which Chairman Ca (Ca Zhu Xi) and Bini, who launched the anthology, belong. The title word "cult" points to their sources of inspiration, that is, "cult culture" as manifested in Maruo Suehiro's comics¹² or cult movies such as *The Rocky Horror Picture Show* (1975). Volume 1 of *Cult Youth* was published in 2007, volume 2 in 2008, and volume 3 in 2011.

In the People's Republic, *duli manhua* has one thing in common with mainstream comics: all are imported culture. Because of that, questions arise which would not apply to comics in America, Europe or Japan. We have to ask ourselves, for example, whether *duli manhua* should be solely discussed in the name of globalization, or whether in contemporary China this manhua is able to play an eminently local role not available to American comics or Japanese manga. Further noteworthy is this manhua's potential to raise critical awareness of social issues by stimulating communication within China. As a first step towards pursuing these questions, I shall discuss below against what Independent Manhua strives to gain "independence".

9 The "x" in *Special Comix* refers to Underground Comix.

10 Matthew M. Chew and Lu Chen 2010: 187.

11 See website "Special Comix".

12 Several of his works are available in English, French, Spanish, German translation.

2.1. The internationality of *duli manhua*

Christian Gasser, one of the co-editors of the Swiss magazine *strapazin*, contributed an introduction to *SC4*, where he described alternative comics in the era of globalization as follows:

“In the past 20 years, the world of independent or alternative comics has continuously expanded. Whereas before 1990 you had interesting and innovative comic-scenes mainly in the USA, France and Japan, you can now find alternative comics in probably most countries of the world—all over Europe, but also in South Africa, Israel, South Korea, Argentina, Russia or China. These scenes are rather small, but thanks to a tight network they grew together into an international community, and thanks to the quality and relevance of their work and the boom of the graphic novel they have become a respected part of contemporary culture. There is something very communicative about comics, which makes it easy to understand each other in spite of all the cultural differences.” (Gasser 2010: 2)

In today’s globalizing world, Chinese *duli manhua* share a lot with alternative comics from other countries. For example, their visual appearance is remarkably trans-cultural. This fact suggests to understand alternative comics as a domain of true international exchange within the field of comics, or a universal mode of expression. In other words, whereas American comics give a “typical American” impression, and Japanese manga evoke a certain “Japaneseness”, alternative comics cannot easily be traced back to a particular national culture at first glance, *duli manhua* neither. Unsurprisingly, *SC3* was awarded at the International Comics Festival of Angoulême in 2011,¹³ after a previous nomination of *SC2*.

During my stay in Germany in 2009, I came across a compilation of works by young artists titled *Es war einmal...* A comparison of this anthology with *SC2*, which was published almost concurrently, reveals many similarities, including the horizontal typesetting, the consequently monochrome rendering and the panel layout. For example, Milva Strutz’ “Samstagabend Samedi soir” (fig. 1) and “Hair Phobia” by female artist MENZ¹⁴ (fig. 2) are difficult to distinguish, and so are Andreas Bertschi’s “2074” (fig. 3) and “Back to Longguan Town” by Jiu Hao Ming (fig. 4).

Many *SC* artists place the same emphasis on experimental and individual expression as alternative comics in contemporary Europe and America. For example, *SC3* features the short story “O₂” by Twoqee (aka Shuang Kin Guo), a rather abstract work which pictures the trip of one cubic meter of oxygen from

¹³ Within the “Sélection Alternative” category: Fauve d’Angoulême—Prix de la bande dessinée alternative (see website).

¹⁴ aka Zhang Wen (b. 1983).

a tree to the atmosphere in simple pencil drawings (fig. 5), or Duo Xi's funny "Story of a Huge Penis" which relates a folk tale from Sichuan about the things happening to a couple due to their huge genitals (fig. 6).

Hong Kong artist Craig Au Yeung, who works also as a magazine editor, said the following about the self-determination of *duli manhua* artists in SC2:

"It doesn't make much of a difference whether you call these works 'underground' or 'alternative' or 'independent'. Vital is the artist's self-determination within the work, the possibility to organize picture planes, breakdowns and words in a way which allows for reflecting on how to relate to oneself and to others, to society, to the universe. The reason why Independent Manhua can be independent is the very fact that one artist plays several roles concurrently, serving as director and ticket-issuer and cleaning personnel. Precisely because of this multitasking the artist gains a deep and more comprehensive understanding of things. In this sense, the creation of Independent Manhua is a training ground for personal growth." (Au Yeung, Craig 2007: 2)

To rephrase, *duli manhua* and alternative comics artists show a strong inclination towards interpreting their daily life, environment and society from their own angle because they are able to create freely. Unlike mainstream comics, they do not care much about mass approval or commercial success. What they do care about is interpreting and expressing the world from their personal perspective. And this is not specific about Chinese artists but rather shared within alternative comics worldwide in the era of globalization.

2.2. The "independence" of Independent Manhua

But is the "independence" of *duli manhua* the same as the independence of alternative comics in Europe and America? "Underground", "alternative", and "independent" are all relative terms which would not exist without "above ground", "mainstream", or "dependent". However, in China, a domestic mainstream does not exist. Long-format and almost cinematic comics which form the mainstream in America, Japan or Hong Kong, are only rarely produced here. Once we focus on questions like "alternative to what?", or "independent from what?", historical and cultural differences make themselves felt. And these differences apply, first of all, to the relationship with mainstream comics.

In the 1960s, Underground Comix developed in America along with the then-counterculture. Closely related to hippie culture, they picked up on sexuality and drugs, war and other social issues (Hong Pei Qi 2007: 787). Robert Crumb, Robert Williams and S. Clay Wilson were some of the most representative artists. Following the American Underground Comix movement, a new category, referring to works with strong autobiographical traits, has established itself in

the west since the 1980s, that is, alternative comics (Saika Tadahiro 2010: 84). The term “alternative” means “another option” besides mainstream comics. In America, for example, an alternative to Disney or superhero comics was sought for, while in France, the tradition of *Tintin* as well as the publication format of the so-called album were targeted. In Japan, *Garō* served as “another option” in relation to the commercial manga magazines, while in Hong Kong *duli manhua* developed as a term opposed to traditional martial-arts manhua.¹⁵ But in the comics culture of the People’s Republic, no such opposition can be found. For example, Yao Fei La (b. 1974) who is well known for his manga-style story about a girl “The dreamer”,¹⁶ published a short work in *SC3* not leaning on manga style at all, but leaning on Chinese ink-brush painting—“The Mobile Chickens of the Ming Dynasty” (fig. 7). Consequently, his independent manhua is not an alternative which broke away from mainstream comics, and as such dissimilar to alternative comics in America, Japan or Hong Kong. As an “enclave” of foreign culture it is rather similar to comics in manga style, as it also resulted from an encounter with overseas comics in the era of globalization. To put it another way, in contemporary China, both comics following the model of Japanese manga which plays the role of mainstream comics now, and Independent Manhua which is supposed to be an “alternative”, are actually foreign culture. Under these conditions, *duli manhua* appears rather aligned with other comics from abroad (mainstream included) than independent, providing Chinese artists with one more choice.

By the way, a similar situation existed in Japan’s comics culture. In the late 1960s, Tezuka Osamu, Ishimori Shōtarō,¹⁷ Matsumoto Leiji and other well established artists published in both major commercial manga magazines and *COM* which may be called “alternative” in retrospect. In other words, although back then the opposition between “major” and “minor” (as it is called in Japanese) still existed, resistance, independence and avant-garde were apparently less pursued than in Europe and America. It is debatable whether this can be compared to the emergence of Japanese manga and *duli manhua* in the People’s Republic since around the year 2000, but it is beyond debate that the “independence” of *duli manhua* means a distance towards all forms of mainstream comics in regard to creative intention, expressive disposition and distribution.

2.3. Chinese society as the environment for *duli manhua*

Above, the internationality of *duli manhua* as well as its similarities with comics from other cultures have been pointed out. Below, the focus will be shifted to

¹⁵ These *wuxia manhua* had formed the mainstream in Hong Kong since the late 1970s. See Wendy Siuyi Wong 2002.

¹⁶ Serialized in *Beijing Cartoon*, 1995-2000; 5 volumes available in French translation under the title “La rêveuse”.

¹⁷ In 1984, he changed his penname to Ishinomori.

its potential within China. Is there anything particularly Chinese about *duli manhua*? Glancing through the issues of *SC*, the printed works reveal not only an astonishing stylistic and thematic variety, but also one commonality, that is, their awareness of social issues. Precisely here resides the “Chinese” particularity of *duli manhua*.

Art critic Zhu Qi writes in his introduction to *SC3* about the distinctiveness of the introduced works:

“Astonishingly, experimental comics which address social criticism take up more than half of this issue; they touch, for example, upon the system of entrance exams, life at the bottom of society, travelling, the one-child family, and totalitarian sports.” (Zhu Qi 2009: 8).

In the introduction to *SC4* he characterizes *duli manhua* as follows:

“In comparison to foreign ‘alternative comics’, Chinese *duli manhua* have seemed to me, from the very moment of their formation, to taste somehow bitter. Whether escaping reality, or focusing on purely aesthetic experiments, they lack the ease, simplicity and warmth inherent to the style of so many foreign comics. [...] Under the conditions of this typically Chinese capitalism, the young generation can escape neither the complicated, almost inexpressible zeitgeist nor its Chinese flavor, whether they try to represent reality, or to find an exit, if not stronghold, in imagination, illusion and fantasy.” (Zhu Qi 2010: 6)

The “somehow bitter taste” and the “Chinese flavor” hint at the situation of his own society. A good example in that regard is the 6-page work “Unlimited Future” by Old Congee (aka Lao Mi Zhou) published in *SC3* (fig. 8). It tells the story of a boy who gets scolded by his teacher when doubting the government propaganda during an epidemic, but becomes infected himself and dies. Set against the backdrop of the SARS epidemic in 2002-2003, this short story satirizes the state and other authorities. “The Ostrichman Utopia” by Ann Xiao is also a good example (fig. 9). Its protagonist, an ostrich, sees a heavenly light upon his birth and sets out to find it. Forced to collectivism, that is, to eat, work and love exactly the same way as all the other ostriches around him, he finds out eventually that the light is emitted by the earthen image of a giant ostrich. This work raises doubts about a society which values uniformity and questions the worthiness of individual life. To give another example, Duo Xi’s “Goodbye, my child!” relates how a mother and a father look for their dead child in an elementary school destroyed by the Sichuan earthquake (fig. 10). Based on actual events in 2008, this work expresses from a naive point of view the reactions of ordinary people to the disaster.

The social consciousness which appears in the above-mentioned works deserves attention. It resembles the social criticism characteristic of the 1960s

Underground Comix. In line with the then-counterculture, they seized on aspects of American society which had been tabooed, and thereby contributed to the emergence of a pluralism in values from the late 1970s onward (Tsujiuchi Makoto 2002: 272). Related to that change, Underground Comix lost their countercultural function of social criticism, and last but not least due to economic reasons, they turned into alternative comics, favoring purely aesthetic possibilities and reflections upon personal life. In contrast, *duli manhua* of the early 21st century do not put as much emphasis on depictions of violence and sexuality as the former Underground Comix, but they exhibit a much stronger will to resist the social mainstream's values than recent alternative comics in Europe and America. *Duli manhua* emerged at the same time when China began to make the transition from a uniform society based on a centrally planned economy to a more plural society rooted in market economy, and precisely this transition has been accompanied by *duli manhua* with a countercultural awareness.

“The consolidation of the reform and liberation policy could not be changed back even after the Tiananmen Incident, and with the beginning of a socialist market economy, based on Deng Xiaoping's decisions, the emphasis shifted from a ‘plan’-centered system of administering the economy to a ‘market’-centered one. [...] What is happening today in China today under the conditions of globalization signals a systemic change in the essential sense.” (Kokubun Ryōsei 2002: 16).

To rephrase, *duli manhua* with its social criticism may be defined as a kind of Underground Comix in the form of alternative comics. Its independence effort is directed to both the market and industry, which sustain the comics mainstream, and the political regulations by the state. Considering the condition of the public sphere in China, it becomes visible that *duli manhua* is not just a product of globalization, but a kind of comics which joins up a form of expression imported from abroad under the conditions of globalization, and issues taken from the social reality of the People's Republic. Precisely because *duli manhua* claims independence from both commercialism and political censorship, it provides an indispensable alternative to all those artists who seek to be actively engaged in social matters.

References

- Au Yeung, Craig (欧阳应霁): “Enjoy a long comics life” [Chin.], in: *SC2*, 2007, p. 2
- Chew, Matthew M. & Lu Chen: Media Institutional Contexts of the Emergence and Development of *Xinmanhua* in China, in: *International Journal of Comic Art*, Fall 2010, pp. 171-191.
- Chihoi and Craig Au Yeung (智海 & 欧阳应霁), eds: *Long Long Road - 25 Years of*

- Independent Comics in Hong Kong* [Chin.], Hong Kong: Joint Publishing 2006.
- Es war einmal...: Plusplus Comics #4* [German], Zürich: Edition Moderne 2009 (works by Ludmilla Bartscht, Andreas Bertschi, Kati Rickenbach, Julia Marti, Talaya Schmid, Milva Stutz).
- Gasser, Christian: “Construction Sites”, in: *Special Comix*, vol. 4, 2010, p. 2
- Hatfield, Charles: *Alternative Comics: An Emerging Literature*, Jackson: UP of Mississippi 2005.
- Hong Pei Qi (洪佩奇): *American comics history* [Chin.], Beijing: Yilin Press 2007.
- Inoue, Kazuhisa & Fujisue Kenzō: “Komikku sangyō ni okeru sakka no seichō yōin no ankēto chōsa ni motozuku bunseki” [An analysis based on a survey regarding developmental factors for artists in the comics industry], in: *Manga Kenkyū* [Jap.], vol. 5, publ. by the Japan Society for Studies in Cartoons and Comics, 2004, pp. 31-57.
- Kokubun Ryōsei: “Joshō: System tenkanki no chūgoku” [Introductory chapter: China during the period of systemic transformation; Jap.], in: Kokubun Ryōsei, ed.: *Gurōbaru-ka jidai no chūgoku* (JIIA kenkyū 5), The Japan Institute of International Affairs 2002, pp. 1-20.
- Kusaka Midori: *Mangagaku nyūmon* [Introduction to Manga Studies], Fukuoka: Chūgoku shoten 2002.
- _____ “Chūgoku’ *xin manhua* jijō” [The situation of *xin manhua* in China; Jap.], in: *Manga Kenkyū*, vol. 3, publ. by the Japan Society for Studies in Cartoons and Comics, 2003a, pp. 128-136.
- _____ “*Lianhuanhua* kara *xin manhua* e [From *lianhuanhua* to *xin manhua*; Jap.], in: *Asia in comic 2003: Chūgoku no manga ni sankā shite*, The Japan Foundation, Asia Center & Tōhō Publ. 2003b, pp. 12-16; download (last access: Januuaru 10, 2012): <https://qir.kyushu-u.ac.jp/dspace/handle/2324/16795>
- Lent, John A., ed.: *Illustrating Asia: Comics, Humor Magazines and Picture Books* (ConsumAsiaN Book Series), Honolulu: Univ. of Hawaii Press 2001.
- Minamida Katsuya & Tsuji Izumi: *Bunka shakaigaku no shiza* [The Vantage Point of the Sociology of Culture; Jap.], Kyoto: Minerva 2008.
- Nagumo Daigo: “Chūgoku” no cartoon [“Chinese” cartoons; Jap.], in: *Manga Kenkyū*, vol. 4, publ. by the Japan Society for Studies in Cartoons and Comics, 2003, pp. 70-78.
- Pan, Lingling: “Post-Liberation History of China’s *Lianhuanhua* (Pictorial Books)”, in: *International Journal of Comic Art*, Fall 2008, pp. 694–714.
- Rosenkranz, Patrick: *rebel vision*, Seattle: Fantagraphics 2002.
- Saika Tadahiro: “How creators depict creating manga: Mangaka manga as authenticating discourse”, in: Jaqueline Berndt, ed.: *Comics Worlds and the World of Comics* (2 vols, Engl. & Jap.), Kyoto: International Manga Research Center 2010, pp. 99-109; download (last access: January 10, 2012): <http://imrc.jp/lecture/2009/12/comics-in-the-world.html>
- Seifert, Andreas: *Bildgeschichten für Chinas Massen. Comic und Comicproduktion im 20. Jahrhundert* [German], Köln: Böhlau Verlag 2008.
- Tsujiuchi Makoto: “Chapter 11: Multiculturalism” [Jap.], in: Sasada Naoto & Tonooka Naomi & Mariko Hori, eds: *Gaisetsu Amerika bunkashi* [Outline: Cultural History of America; Jap.], Kyoto: Minerva 2002, pp. 225-246.
- Wang Wen Liang: *Kakusa de yomitoku gendai chūgoku* [Contemporary China as Seen

LUO Rong Rong

through its Social Disparities; Jap.], Kyoto: Minerva 2006.

Wong, Wendy Siuyi: *Hong Kong Comics: A history of manhua*, Princeton Architectural Press 2002.

Zhu Qi (朱其): Introduction, *SC3*, 2009, p. 8

_____ Introduction, *SC4*, 2010, p. 6

Websites (all last access: January 10, 2012)

Angoulême International Comics Festival 2011:

<http://www.bdangouleme.com/competition/selection%20alternative/17>

Daxiong <http://flagstudios.com>

Fauve d'Angoulême – Prix de la bande dessinée alternative 2011

<http://www.bdangouleme.com/palmares-officiel/fauve%20dangouleme%20%20prix%20de%20la%20bande%20dessinee%20alternative/31>

Special Comix: <http://www.hippoforkiss.com/sc/>

About the author:

LUO RongRong

After her graduation from the Design Department, Cartoon Course of Nanjing Art Institute in 2007, she came to Japan, where she entered the Graduate School of Fine Art, manga course of Kyoto Seika University. Following the master course, she is now continuing her research and art work as a doctoral student.

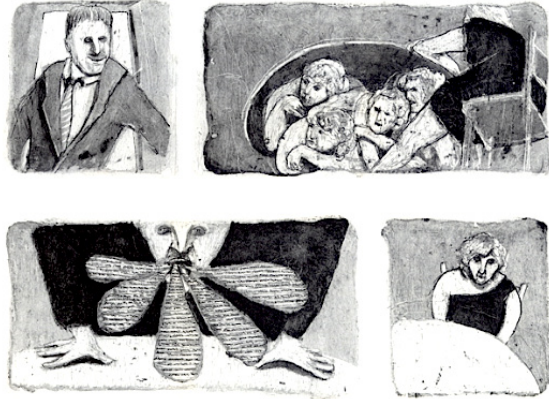


fig. 1. Milva Strutz “Samstagabend Samedi soir”, in: *Es war einmal...: Plusplus Comics #4* [German], Zürich: Edition Moderne 2009. ミルワ・シトウツ作「土曜日の夕方」

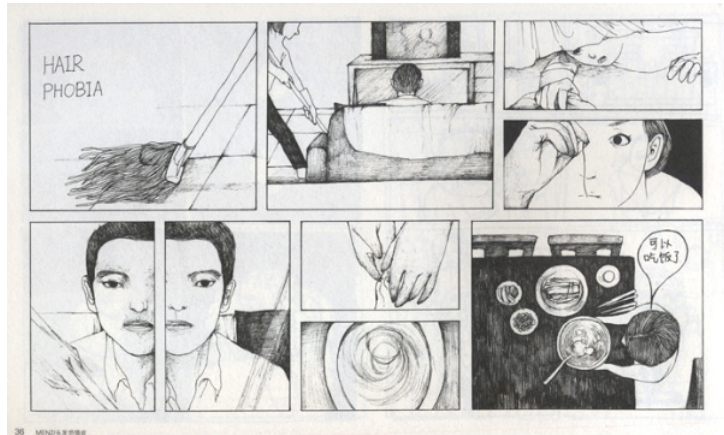
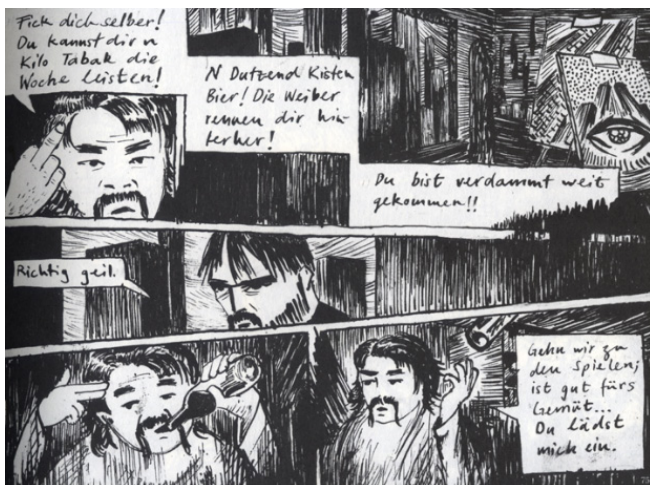


fig. 2: MENZ “Hair Phobia”, in: *SC2*



fig 3: Andreas Bertschi “2074”, in: *SC2*. アンドレアス・ベルチ「2074」



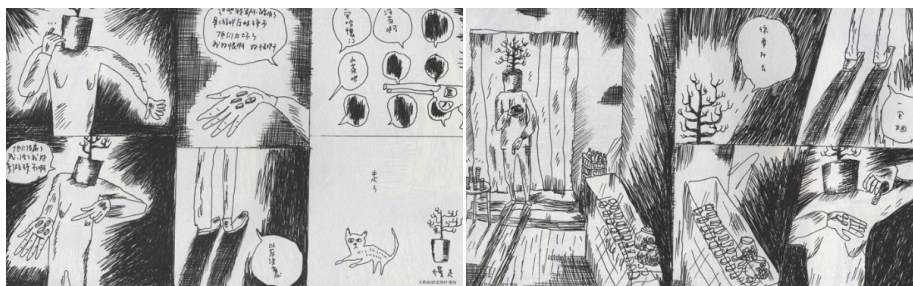


fig. 4: Jiu Hao Ming: "Back to Longguan Town", in: SC2 久耗命「回龙观村 (回龍觀村)」

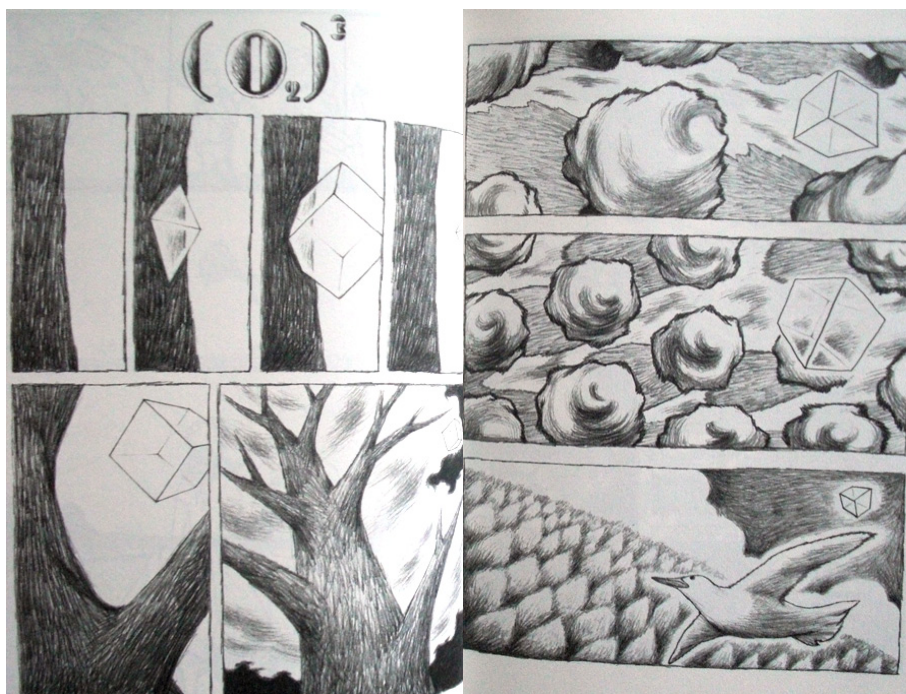


fig. 5: Twoqee (aka Shuang Kin Guo): "O₂³", in: SC3. 双麒郭「(O₂)³」

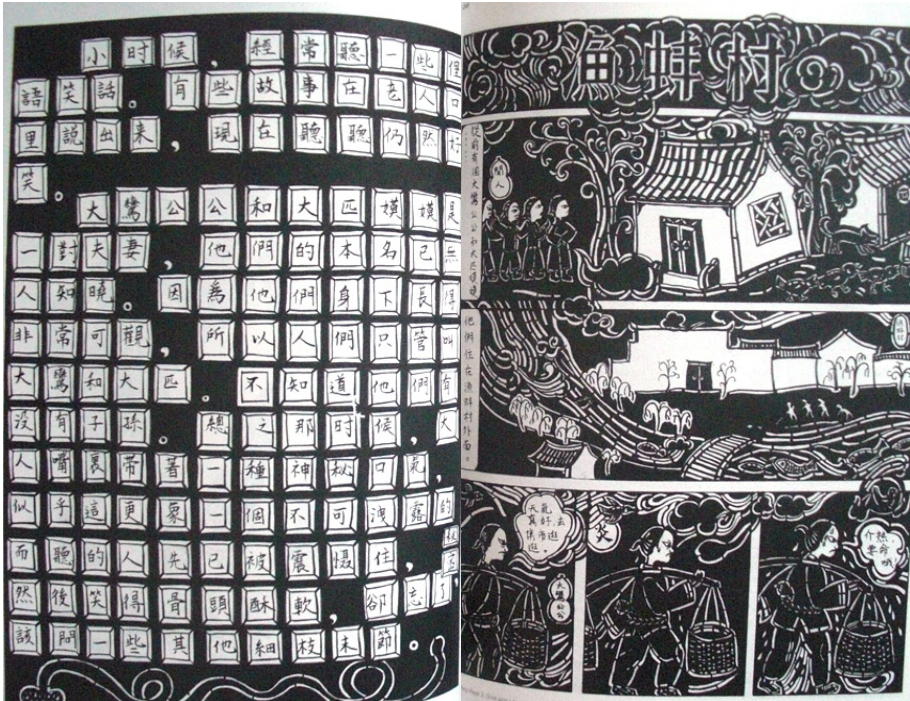


fig. 6: Duo Xi: "Story of a Huge Penis", in: SC3. 多西「大きなペニスの物語」



fig. 7: Yao Fei La: "The Mobile Chickens of the Ming Dynasty", in: SC3 姚非拉「明朝那些鸡」

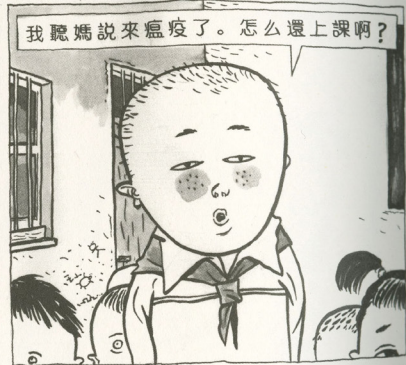
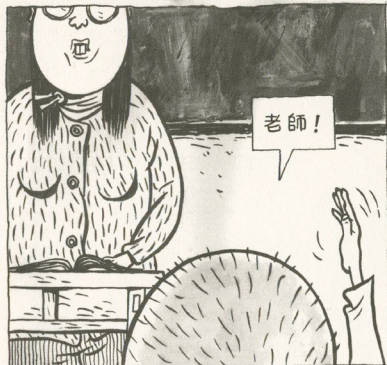
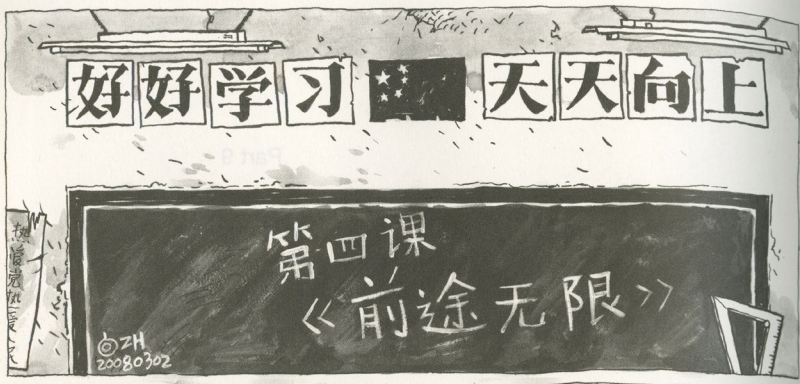


fig 8. Lao Mi Zhou: “Unlimited Future” [Our Future is Bright and the Sky’s the Limit!]

Engl. transl. in *SC3* by Cheng Xiao Bei (revised for this edition by Rebecca Jennison)

8.1

[Slogan on blackboard:] Study hard and make progress everyday!

Li Xiao Ming (young boy) : My mother says there’s an epidemic, so why are we still having lessons?

Teacher: What nonsense! Children shouldn’t say things like that!

Li Xiao Ming: But, our neighbors, Uncle Niu and Auntie Ma both died because of the disease.

図8 「前途无限」 / チャン・ツウ・ウー・シェイ

図8.1

[スローガン:] よく学び、日々向上しよう。第4課 前途洋洋

リーショウミン：先生！ぼくの母は今疫病が流行っていると言いました。でも、どうしてまだ授業をやっているのですか？

女性の教師：でたらめを言ってはいけません。子供なんだから余計な話はしないように。

リーショウミン：でも、ぼくの隣に住んでいるニューおじちゃんとマー

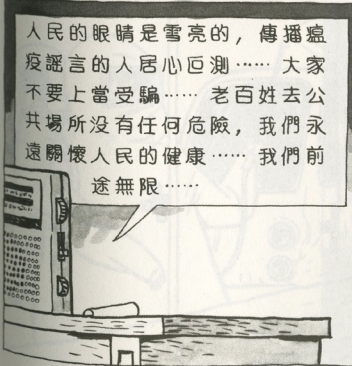
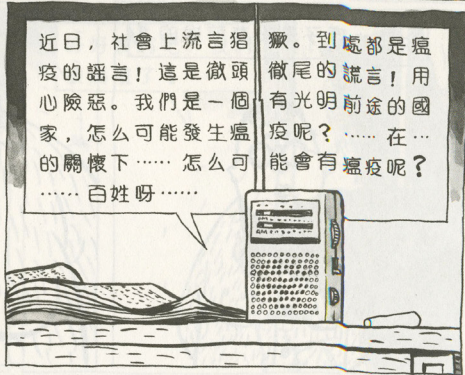


fig. 8.2

Teacher: Those are just rumors! How could there be an epidemic nowadays when we have peace and prosperity!

Teacher: Come on everyone, let's listen to the radio broadcast.

Radio: *Recently, someone has spread rumors of an epidemic, but they are completely false, so don't believe them! Dear people, how could there possibly be a plague in a country that has such a bright and promising future like ours? In a country protected by....how could such a disease exist? Dear people, you are all very clear in mind! Those who spread such rumors are treacherous! Never believe their claims! It's absolutely safe in public! We care about our people's health all the time... we have a brilliant future.*

Li Xiao Ming: Eh?

図 8.2

女性の教師：それはデマです！ 今のような安定し、繁栄している時期に…疫病があるものですか？！

さあ、皆さん、一緒にラジオの放送を聴きましょう！

ラジオ：最近、疫病が流行っているというデマがひろがっていますが、信じないでください！みなさん、明るくて希望のある我が国には、疫病なんか流行ると思いますか？…に守られているこの国には、疫病などが存在するものですか！みなさん！…みなさんはとても賢明な方々だと思います…こんなデマを広げるのはどんな陰険な奴らでしょう！彼らの言うことは一言でも信じてはいけません。今はとても安全です。わたし達はいつもみなさんの健康を守るために頑張っていますので…我々には明るい未来があります！

リーショウミン：えっ…

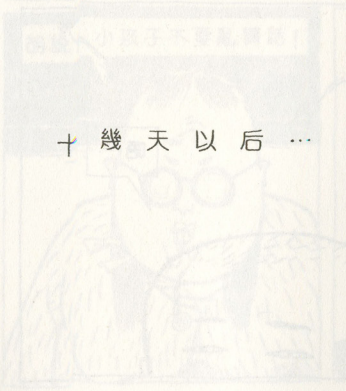
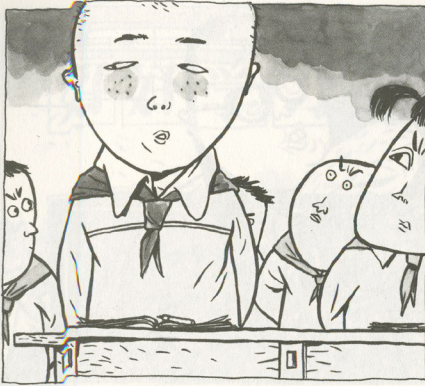


fig. 8.3

Teacher: Did you hear that?

Kids who tell lies have no future.

Hey you! You must copy the text 20 times today. You others musn't follow his example.

More than ten days later...

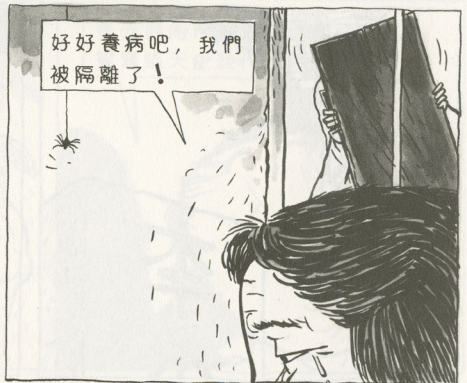
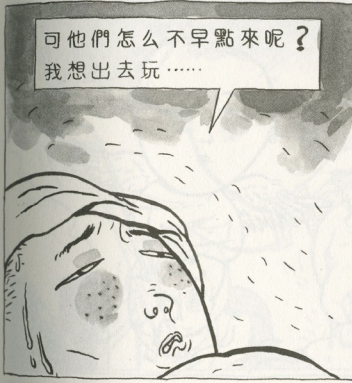
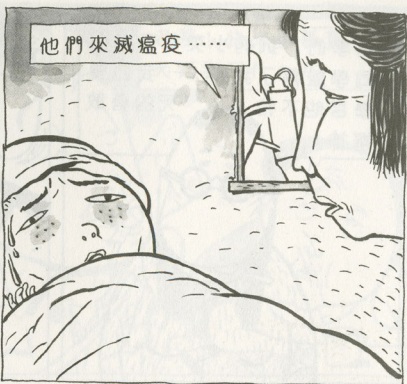
図 8.3

女性の教師：聞きましたか？

嘘付きの子には未来はありませんよ！

君、テキストを 20 回書き写してきなさい！皆さん、彼のまねをしてはいけませんよ。

十数日後 ...



又過了十幾天……



fig. 8.4

Li Xiao Min: Mom, what are those people doing here?

Mother: They've come to put an end to the epidemic.

Li Xiao Ming: Why didn't they come sooner? I want to go out and play....

Mother: Just get well soon. Now we are under quarantine.

Another ten or more days later.

図 8.4

リーショウミン：お母さん。あの人たち何しに来たの？

リーショウミンのお母さん：殺菌するために来てくれたよ。

リーショウミン：どうして早く来てくれなかったの？ 僕、遊びに行きたいよ…

リーショウミンのお母さん：…早くよくなってね、私たちは隔離されているのよ。

再び十数日後

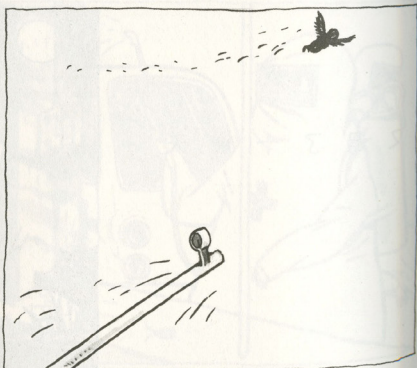
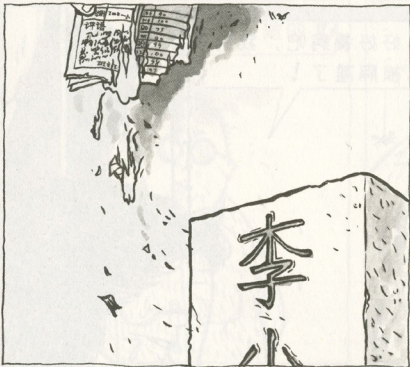
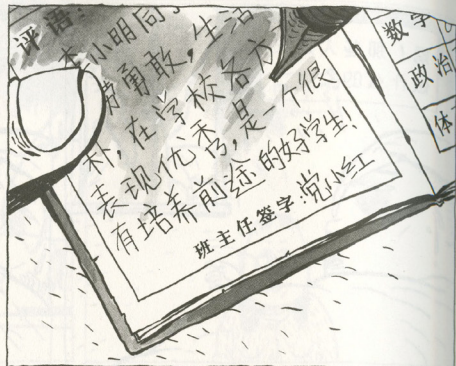


fig. 8.5

Teacher: Dear students, Li Xiao Ming, our young hero who battled against the disease, has left us. But don't you think we should learn from his bravery?

Li Xiao Ming: Mom, now that I've become an angel, will I have a future?

図 8.5

女性の先生：皆さん、病気と戦っていた英雄のリーショウミン君はなくなりました。とても残念ですが、しかし、彼の勇敢さをは私たちは学ぶべきだと思いませんか？

リーショウミン：お母さん、僕もう天使になったから未来があるでしょう？

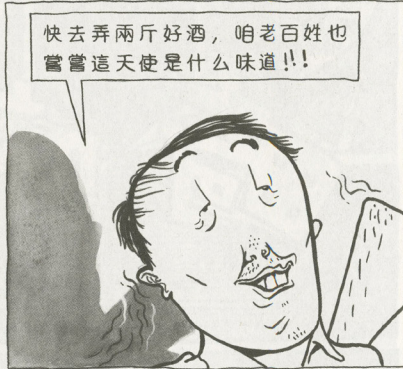
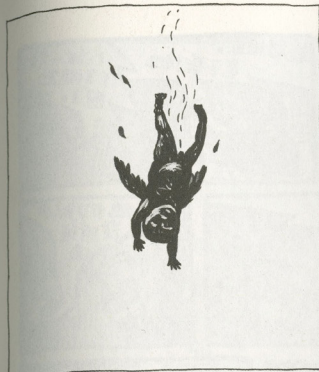


fig. 8.6

Old Man: Mao, guess what I hunted down today?

An angel!!!

Go and get some good wine! Today, we ordinary folk will be able to taste an angel!

Radio: *Thanks to all of you we have defeated the epidemic! It's a great victory... And it proves that we have a bright future--the sky is the limit!*

図 8.6

おじさん：マオー、今日俺が何を狩ったかを当ててみる？

天使だ！

うまい酒が飲めるぜ！今日は俺たちのような庶民でも天使を味わえるんだ！

ラジオの放送：今回、皆様のお陰で、疫病に勝つことができました。これはすばらしい勝利といえるでしょう。これは…を証明しました…。我々を明るい未来が待っています。

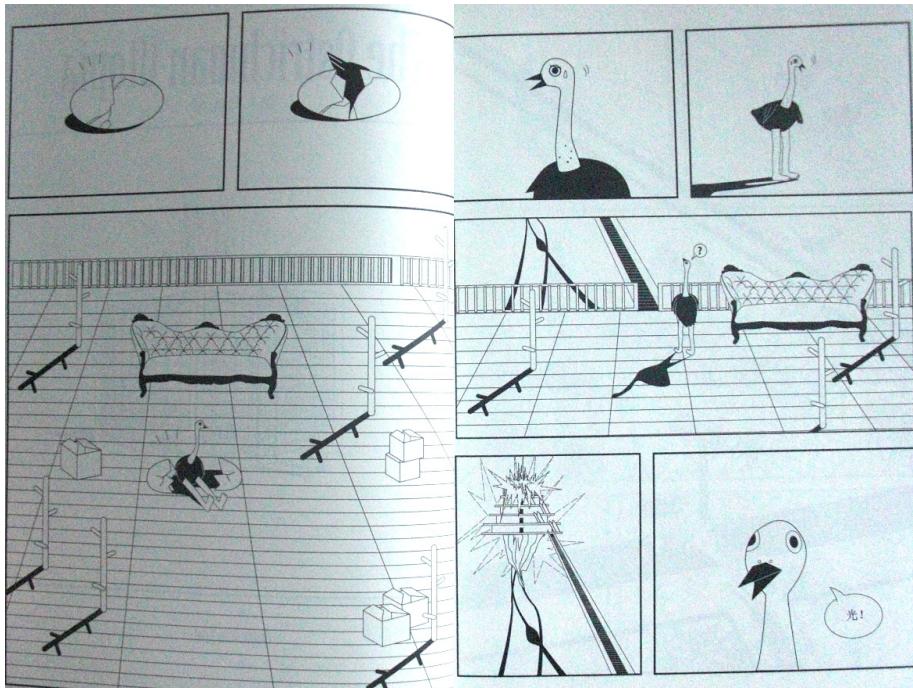


fig 9: Ann Xiao: "The Ostrichman Utopia", in: SC3. 安晓「鸟人乌托邦」

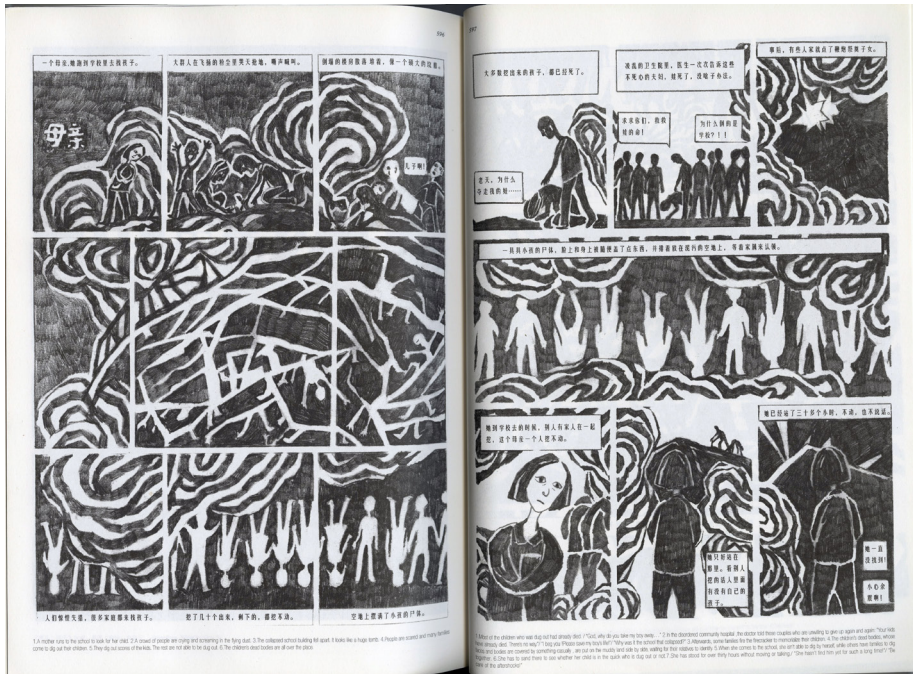


fig 10: Duo Xi: "Goodbye, my child!", in: SC3. 多西「再见，孩子」（さよなら、わが子）

中国の「独立漫画」

グローバル化時代におけるオルタナティブ・コミックスについての一考察

羅榕榕（ラ・ヨウヨウ）

はじめに

21世紀初頭の、中華人民共和国で活動するマンガ家、そしてマンガ読者にとっては、日本マンガとアメリカン・コミックス（以下、アメコミと略す）、バンド・デシネ（以下、BDと略す）の3つがマンガの主流となっている¹。しかしながら、もう一つのマンガがある。それを「独立漫画」という。グローバル化時代にはじめて出現したこの「独立漫画」は、近年特に欧米において評論家と研究者の注目を集めつつある「オルタナティブ・コミックス」との類似性があるが、アメリカなどと違って、抵抗や自立志向の標的となる自文化産主流という仮想敵がない。本稿では、中華人民共和国産の主流マンガがない環境下に置かれている「独立漫画」に焦点を当てながら、それがオルタナティブ・コミックスとその前身に当たるアンダーグラウンド・コミックスの関係からどのように位置づけられるか、また、その社会批判的役割を何に求めるかを追究する。

1. 中国におけるマンガ文化：連環画と近年の外国産のマンガ

「独立漫画」をどのように位置づけるかを追究するためには、まず、中国におけるマンガ文化の現状を確認する必要があると思われる。前述したように、作家は、日本マンガとアメリカン・コミックス、またBDといった3つの異なる業界に制作の場を求めることが可能になってきている。具体例を挙げて見よう。

例えば、日本マンガのスタイルを採用している代表的な作家は夏達（シャー・ター；1981年生まれ）である。彼女は中国に住みながら、日本マンガの出版社である集英社の『ウルトラジャンプ』誌で2009年3月から2010年8月の間、「誰も知らない～子不語～」を連載していた。この作品は、語（小語）という9歳の女の子が両親と一緒に小さな町に引っ越し、いろいろな不思議なことを体験する物語

¹ 本稿において「マンガ」を、日本マンガからオルタナティブ・コミックに至るまでの総称として使用する。さらに、「中国」は「中華人民共和国」を指す。

である。そのほかに日本マンガのスタイルを採用している作家としては、中国ナンバー1の少女マンガ家である丁冰（ディン・ビン）が挙げられる。彼女の「学園GOD！」は、2009年から2010年の間、日本の角川書店の『月刊ASUKA』誌と中国の『LOVELY』誌において、日中同時連載の初めてのケースとなった。「学園GOD！」は、ある貴族学校を舞台として少年少女の恋愛を描いている物語である。

そのうえ日本だけではなく、フランス語圏のBD業界で活動している中国人も出始めている。例えば、健一（ケン・イツ；1979年生まれ）、黄嘉伟（コウ・カイ；1983年生まれ）と王鹏（オウ・ボン；1980年生まれ）がその代表例である。彼らは、ダルゴ社とデルクール社などといったフランスの出版社から、ヨーロッパの市場向けの作品を発表している。しかし、日本マンガのスタイルを採用する作家と違い、彼らは作画だけを担当し、ストーリーをフランス側の脚本家にゆだねる場合が多い。例えば、健一の「Le Dieu Singe」（西遊記；2008年～、3巻）と王鹏の「Au bord de l'eau」（水滸伝；2008～2010年、全2巻）、また黄嘉伟の「Zaya」（2009年第3回国際マンガ賞優秀賞；全1巻）の原作にはフランスの作者ジャン・ダヴィッド・モルヴァンが関わっている。

日本マンガとBDに加え、3つめのアメコミの業界において評価されている中国人作家も何人が存在する。その中の一人は、2009年以降アメリカに在住している郭竟雄（カク・キョウ・ユウ、1975年生まれ；欧米でDaxiongというペンネームで知られている）である。最初は中国で古典文学の「聊斎志異」（聊斎志異；2000年）と「水滸伝」（水滸伝；2002年）などのマンガ版を発表したが、近年、アメリカの大手出版社DCのために作画したスーパーマンの短編²や、スター・ウォーズ・シリーズの2作品³によって名声を上げた。それと同時に別の作品をフランス語で発表していることも注目に値する。

中国では大手であるマンガ出版社の「金虹公司」に所属する劉璋（リュウ・イ）は、中国のマンガ家とマンガ読者にとって外来のマンガ文化が如何なる役割を果たしているかを次のように紹介している。

「中国マンガは、決して日本、アメリカ、ヨーロッパのように発達した完全なものではない。なぜならその第一歩が、たいそう遅かったからである。80年代になって日本マンガが中国に伝わり、アメリカ式のマンガもその後になってようやく中国読者の前に現れたのであった。これらの、かつて見たことのない新奇なしろものに、中国の青少年たちはまるで魅入られたようになってしまった。まったく、これは何という、変化に富んだ、予想もつかぬ面白さであったことだろう！

まさしく魅入られてしまったために、多くの人がこの方面で自分も腕を試してみたいと思うようになった。そう、悪いことではないだろう。中国人は技法というこの分野では、けっして他人にひけはとらないのだから。ただ、実際のところ、われわれの経験の積み重ねは充分ではない。」⁴

上記から明らかなように、現代中国の作家と読者にとっての主流マンガは輸入された外来文化である。その中で日本マンガの役割は特に大きい。しかし、中国に口

2 日本の戦国時代を舞台とする10頁の「Superman and Doctor Light in Samurai」、『DC's 80 Page Giant, Justice League of America: Superman Story』vol. 2, # 2, 2009（Amanda McMurphy 原作）。

3 「Star Wars Adventures: Luke Skywalker and the Treasure of the Dragonsnakes」（2010年）、「Star Wars Adventures: Boba Fett and the Ship of Fear」（2011年）。

4 劉璋「漫画広角鏡」『街覇』10巻、青海人民出版社1998年（日下みどり2002年：43-44）。

一カルなマンガ文化がないとはいえない。それを歴史的に確認することができる。

20世紀初頭の中国には「連環画」という一連の物語を1ページ大の画像と見出し文で表現する掌サイズの読み物が盛んであった。日本マンガが入ってくるまでは、子供向けの「マンガ」⁵として絶大な人気を誇っていた⁶。しかし、1966年以前の価値観を否定した文化大革命によって、伝統的な連環画作家とその業界はほとんど崩壊し、連環画の発展が一時停滞してしまった。1980年代以降、連環画が復活し、そのピーク期を迎えたものの、改革・開放の政策によって日本のマンガが突然流入し、蘇ってきたばかりの連環画に大きな圧力を与え、ようやく復活しかけた連環画の市場を再び停滞させてしまった。その代わりに海賊版を通して日本マンガのスタイルに馴染んできた作家が出始めたのである⁷。彼らは、最初『画書大王』と『北京卡通』(ベイジン・カートゥーン)などの中国マンガ雑誌で作品を発表していたが、近年、国内に限らず海外でも活動するようになってきている。

2. 中国の「独立漫画」

3つの主流マンガに4つ目の「マンガ」として連環画を加えるならば、「独立漫画」は中華人民共和国での5つ目のマンガに当たる。この「独立漫画」は1990年代以降、欧米系のオルタナティヴ・コミックスと香港の「独立漫画」の影響下で出現した新しいマンガである。その読者と作家は、外来のマンガ・スタイルを採用する他の作家と同様に1980年代生まれの人が多い。

短編作が中心となっている「独立漫画」とは、欧米のオルタナティヴ・コミックスと同様に、一人の作家が原作も作画も自分で行い、編集者や出版社の制作システム(締め切り・スケジュールを含む)、またそれとつながる商業主義とはほとんど関係なく、創作するものを指す⁸。自費出版し、アート系書店とインターネットを通しての販売が主な流通方法である。制作の面でも流通の面でも他国、特に欧米のオルタナティヴ・コミックスとほとんど変わらない。

中国における「独立漫画」の代表的な出版物は『特別漫画(スペシャル・コミックス [以下、SCと略す])』⁹と『青年の選択』といった雑誌である。『SC』という中国初の「独立漫画」誌を場として「独立漫画」という用語および現象が形成されてきたと言っても過言ではない。現在、中国には、大都会を中心に、「独立漫画」の以下の3グループが存在している。

まず第1に、最初の「独立漫画」グループと見なしてもよいのが「緑校」¹⁰である。その若い作家たちはインターネットで自分の作品を発表しながら交流し、北京で展示会を開催してきた。現在に至るまで展示会と公衆イベントを中心に活動していて本格的な出版物を発行したことがない。その「緑校」よりも注目を集めているのは、『SC』誌をめぐる2つめのグループである。『SC』の編集者の唐彦(トウ・エン)、胡晓江(コウ・ギョウコウ)と张迅(チョウ・ション)の3人は南京で活動しているが、もう一人の編集者の烟鹵(エン・ショウ)は北京を拠点としている。全員、

5 連環画を「マンガ」と見なすのは、例えば Seifert (2008) である。

6 日下みどり 2003b: 12。

7 Matthew M. Chew and Lu Chen 2010: 172。

8 智海・欧陽応霁 2007: 4。

9 『特別漫画』のローマ字表記『Special Comix』における「x」は、映倫などの規制関係の×マークに由来し、それを的としていた北米の「Underground Comix」を連想させる。

10 文字通り「緑色の学校」であるが、英語では「Green bus / 緑色のバス」という自称になっている。

芸術大学出身である彼らは、海外在住の中国人を含む作家をインターネットで取材し、現在4号まで印刷物として出版している。例えば、2004年3月発行の『SC』第1号は112頁に亘って15の短編作を紹介していたのに対し、2009年8月発行の第3号は640頁に亘って45人の作家による作品を紹介している。その過半数は、地震や体育事件を含む今日の社会問題に触れている¹¹。発行部数は第1号と第2号（2007年7月）は500部だったのに対し、第3号と第4号（2010年）は、1500部に増加した。

3つめのグループは、その創設者の擦主席（サ主席）とBini（というペンネームを使用している作家）が「緑校」に属するため、「緑校」の一部と見なしうるものの、『青年の選択』誌をめぐる人々である。グループ名における「カルト」から、丸尾末広のマンガや、『ロッキー・ホラー・ショー』（1975年）のようなカルト・ムービーなどの「カルト・カルチャー」に創造源を求めるといふ彼らの方針が窺える。『青年の選択』誌の第1号は2007年に、第2号は2008年に、第3号は2011年に出版された。

この中国の「独立漫画」は、輸入文化であるという点において現代中国における主流マンガとの共通点がある。それによって、欧米や日本と異なる問題点が浮かび上がるのである。つまり、「独立漫画」をグローバル化の名においてしか論じられないのか、それとも、現代中国において、「独立漫画」はアメコミや日本マンガと異なるきわめてローカルな役割を果たしうることなのか、といった問題に直視させられる。さらに、中国国内のコミュニケーションを促すことを通して社会批判的な問題意識を高める「独立漫画」の可能性も注目に値する。これらの問題を追究していく第一歩として、「独立漫画」が一体何に対して「独立」しようとしているのかを本稿の中心に据えたい。

2.1. 「独立漫画」の国際性

スイスのオルタナティヴ・コミックス雑誌『strapazin』の共編者であるクリスティアン・ガッサーは『SC』第4号の序文でグローバル化時代のオルタナティヴ・コミックスについてこう述べている。

「この20年、インデペンデント・コミックスが広がりつつある。90年代以前、この面白い革新的な漫画シーンが主にアメリカ、フランス、そして日本に見られたが、しかし、今日はヨーロッパのすべての国だけでなく、韓国、イスラエル、アルゼンチン、ロシアと中国でも見られる。それらのシーンは小さいけれど、インターネットのおかげで、国際的な集団になってきている。作品の質の高さと類似性とグラフィックノベルの繁栄によって、彼らは現代芸術の立派な一部分になってきた。」¹²

中国の「独立漫画」も、今日のグローバル化する世界において他国のオルタナティヴ・コミックスとの類似点が多い。例えば、文化越境的な視覚表現が著しい。それを手がかりに、オルタナティヴ・コミックスを、マンガにおける本格的な国際交流や普遍的表現と見なすことができる。つまり、アメコミがアメリカらしさを喚起させ、日本マンガが日本らしさを感じ取らせることとは対照的に、オルタナティヴ・コミックスは一見して特定の「国民文化」に還元しにくい。中国における「独立漫

11 Matthew M. Chew and Lu Chen 2010: 187.

12 Christian Gasser 2010: 2.

画」もこうした世界的なマンガ文化に属するよう見える。『SC』第2号はフランスのアングレーム国際漫画フェスティバルに入選し、第3号はアングレームで受賞したことを驚くべきではないだろう¹³。

筆者は2009年にドイツでの交流活動に参加した際、『Es war einmal (昔々)』というドイツ語圏の若手作家による作品集¹⁴を手に入れた。この作品集を、ほぼ同時に発行された『SC』第2号と比べると、両者ともに横組みであり、一貫して白黒で表現された作品の画風とコマ構成が類似していることが分かる。もっと具体的に言えば、ドイツ側のミルワ・シトゥツ作「土曜日の夕方 (Samstagabend Samedi soir)」(図1)と『SC』所収の女性作家MENZ(張雯/チャン・ウエのペンネーム)(図2)による「Hair Phobia」(髮恐怖症)、さらにアンドレアス・ベルチ作の「2074」(図3)と久耗命(キュウ・コウ・ミョウ)作の「回龙观村(回龍觀村)」(図4)などは区別できないほど類似している。

『SC』の作品には、今日の欧米におけるオルタナティヴ・コミックスのように実験や個性を重視する表現が多い。例えば、『SC』第3号に掲載された双麒麟(ソウ・キカク、ペンネーム:Twoqee)「(O₂)³」(図5)のように、木から大気まで1m³の酸素の旅をシンプルな鉛筆描きで抽象的な作品もあれば、ある夫婦の巨大な生殖器官が引き起こす出来事についての四川の民間伝説を改編した多西(タ・サイ)による「大きなペニスの物語」のような笑い話もある(図6)。

雑誌の編集者でもある香港の独立漫画作家の欧阳应霁(オウ・ヨウ・イン)は、「独立漫画」における作家の自主性についてこう指摘している。

「これらのマンガ作品を『地下』と呼んでも、『オルタナティヴ』と呼んでも、『独立』と呼んでも、ただの呼び方の違いだけである。肝心なのは作品にある個人の自主性であり、画面、構成、文字を調整しながら、自分と自分、自分と他者、社会、宇宙との関係を整理することである。『独立漫画』が独立を守りうる理由は、一般の商業マンガと違って、監督、出札係、掃除屋など、幾つかの役を同時に作家一人で果たしうることにある。すべての役を兼ねているので、(作家は)物ごとに対する考えはより深く、より全面的になる。そういう意味で「独立漫画」の創作は個人成長のための修練にも似ている。」(2007: 2)

つまり、「独立漫画」とオルタナティヴ・コミックスの作家たちは自由に制作することができるので、彼らは自分の視野から生活、環境、社会を解釈する傾向が強い。一般の主流マンガと違い、大衆からの承認、あるいはマーケットでの成功はそれほど重要視していない。重要視しているのは作家の個人的な視点で世界を解釈・表現することである。この個人表現の傾向は、中国の若い作家だけではなく、グローバル化時代における世界中のオルタナティヴ・コミックスの共同(共通?)意識だとも言えるだろう。

13 Sélection Alternative 2011

<http://www.bdangouleme.com/competition/selection%20alternative/17>

<http://www.bdangouleme.com/palmares-officiel/fauve%20dangouleme%20%20prix%20de%20la%20bande%20dessinee%20alternative/31>

14 Ludmilla Bartscht, Andreas Bertschi, Kati Rickenbach, Julia Marti, Talaya Schmid, Milva Stutz による短編作を所収。

2.2. 「独立漫画」の「独立」

さて、「独立漫画」の「独立」は果たして欧米のオルタナティヴ・コミックスの独立性と同じだろうか？

「地下（アンダーグラウンド）」や「傍流（オルタナティヴ）」、「独立（インデペンデント）」などの言葉はすべて相対的な概念であり、「地上」と「主流（メインストリーム）」、「従属」がなければ成り立たない。しかし、中国には自文化の主流がないのが現状である。アメリカや日本、香港で主流をなしている映画風の長編マンガは中国においてほとんど制作されていない。何に対するオルタナティヴ、何に対する「独立」なのかという視点に注目すると、歴史的・文化的相違が見えてくる。それはまず何よりも主流マンガとの関係をめぐる相違である。

1960年代のアメリカに当時のカウンター・カルチャーの一環として「アンダーグラウンド・コミックス」が出現した。それは当時のヒッピー文化と密接な関係にあり、性問題や麻薬、戦争など社会問題に触れていた¹⁵。代表的な作家はロバート・クラムとロバート・ウィリアムズ、S・クレイ・ウィルソンなどである。

オルタナティヴ・コミックスはアメリカでのアンダーグラウンド・コミックス運動の延長線上、1980年代以降、自伝的な要素が強い¹⁶作品を指す新しいカテゴリーとして欧米に定着してきた。「オルタナティヴ」という概念は主流に対する「別の選択肢」を意味する。例えば、アメリカではディズニーやスーパーヒーローに対するオルタナティヴが志向され、フランス語圏ではタンタンの伝統やアルバムという出版形態などがその対象となっている。日本では昔、『ガロ』誌がマンガの商業誌に対する「別の選択肢」であったが、同じく中国語圏の香港では伝統的な「武侠漫画」¹⁷に対して「独立漫画」という概念が出現した。しかし、中華人民共和国のマンガ文化をみると、このような対立は見当たらない。例えば、日本スタイルを採用して描いた「梦里人」という青春物語¹⁸でよく知られている姚非拉（ヨウ・ヒラ、1974年生まれ）は、『SC』第3号には、日本マンガを一切連想させないような作品を載せている。中国水墨画を拠り所とした「明朝那些鸡」という短編である（図7）。つまり、彼の「独立漫画」は、欧米や日本、そして香港のような主流マンガから分化したオルタナティヴ・コミックスではなく、むしろ日本スタイルのマンガと同様に、グローバル化時代における外来文化との接触の産物であり、外来文化の「飛び地」と称しうる。換言すると、今日の中国において主流の役割を果たしている日本マンガをモデルとする制作も、それに対する「別の選択肢」であるはずの「独立漫画」も共に外来文化である。この状況下の「独立漫画」は、主流に対して独立しているというよりも、主流を含む他の外来マンガと並列しているものに映り、中国の作家にとっては創作のもう一つの選択肢が与えられたのではないかと考えられる。

ところで、日本のマンガ文化にも同じような状況が存在していた。1960年代末の日本で、手塚治虫や石森章太郎、松本零士などの第一線で活躍していたマンガ家は主流の商業マンガ誌と同時に、『COM』という、事後的に「オルタナティヴ・コミックス」と呼びうるような雑誌にも作品を発表していた。つまり、1960年代末の日本においてはマンガにおける「メジャー」と「マイナー」が存在してはいても、同時代の欧米ほど対抗・独立・前衛などを追求していなかったかのようである。

15 洪佩奇 2007: 787.

16 雑賀忠弘 2010: 84.

17 「武侠漫画」は1970年代半ば以降、香港の主流マンガをなしていたと言える。Wendy Siuyi Wong 2002などを参照。

18 『北京卡通』1995年～2001年

2000 年前後、中国に新しく出現したマンガと「独立漫画」をそれと比較できるか否かということはおき、確かなのは、「独立漫画」の「独立」は、制作志向と表現性質、また流通の面で既存の諸主流マンガと一線を画すことを意味しているのである。

2.3. 「独立」をめぐる中国社会の事情

上記において「独立漫画」の国際性と、他文化のオルタナティブ・コミックスとの類似性を指摘した。以下では、海外との関係から、中国内における潜在力へと視点を移そう。「独立漫画」には果たして中国特有の要素があるのか。実際、『SC』誌を通覧すると、その掲載作の多様な表現と主題には一つの共通点を見出すことができる。それは作品に現れている社会問題に対する意識である。「独立漫画」の「中国的」な特徴は、まさにここにあるのではないと思われる。

芸術評論家の朱其(シュ・キ)は『SC』第3号の序文でその所収作の特徴について次のように述べている。「驚くべきことは、社会批判をテーマとする実験マンガは半分以上もあり、受験勉強、最下層社会、旅行、一人子、全体主義的体育などの題材に触れている。」(p. 8) また、第4号の序文(p. 6)では以下のような位置づけを行っている。

「外国の『オルタナティブ・コミックス』と比べたら、中国の『独立漫画』は生まれた時から何とも言えない苦い味をしていたような気がする。現実離れしていても、耽美的で形式をめぐる実験が対象となっても、海外マンガの画風にあるような気楽さ、単純さ、温かさはない。……この中国式資本主義の状況下で、若い世代は現実を題材にしようと思っても、あるいは想像、幻覚、幻想に精神の出口と頼りを求めても、この時代の複雑で表現しづらい時代精神と、中国的な雰囲気回避することはできない。」

その中の「何とも言えない苦い味」と「中国的雰囲気」は国内の社会状況を示唆しているのではないか。例えば、『SC』第3号に載っている「前途无限(前途無限)」という6頁からなる短編は(全図版あり; 図8)、一人の男の子が疫病の流行っている時期に、政府からの宣伝を疑ったため先生に叱られるが、最後には病気になり、死んでしまうという物語である。この作品では、2002～2003年に中国で流行っていたSARSという疫病を背景にし、国家とその他の社会権威を風刺している。

また、安晓(アン・ギョウ)作の「鸟人乌托邦(鳥人ユートピア)」は一匹のダチョウの物語である(図9)。このダチョウは生まれた途端に天国の光を見て、それを探す旅に出たが、強制的に共同生活を強いられ、食事や仕事、恋愛に至るまですべて他のダチョウと同じにさせられてしまう。結局、例の光は巨大なダチョウの塑像から発せられたことを発見する。この作品は画一的な価値観を促す社会を疑問視し、個人の生きる価値を問うている。

多西(タ・サイ)の作品「再见, 孩子(さよなら、わが子)」は四川大地震の後、ある崩落した小学校で一人の母親と一人の父親が自分の死んだ子供を探するという物語である(図10)。この作品は、2008年の四川大地震の事実に基づいて、素朴な視点で災害に対する一般人の反応を表現している。

上記の作品に表れる社会的意識は注目に値する。これは1960年代のアンダーグラウンド・コミックスを特徴づけた社会批判と類似している。アンダーグラウンド・コミックスは、当時のカウンター・カルチャーとの一環で、アメリカ社会でタブー

視されていた側面を正面から取り上げ、結局、1970年代後半以降、アメリカ社会に普及する多元的な価値観の創出に貢献した（辻内鏡人 2002: 272）。それとの関係から、カウンター・カルチャーとしてのアンダーグラウンド・コミックスは、社会批判の機能を失ってしまい、そのためアンダーグラウンド風の過激な表現が売れなくなったという経済的な原因をも背景に、表現自体の可能性や、私生活に対する反省を中心に据える「オルタナティヴ・コミックス」へと変わっていったのである。それとは対照的に、21世紀初頭の「独立漫画」は、昔のアンダーグラウンド・コミックスほど、暴力描写や性的表現を強調しないが、近年の欧米「オルタナティヴ・コミックス」よりも社会的主流の価値観に抵抗する意識が強い。「独立漫画」は中国の画一的な「計画」社会から、「市場経済」に基づいたより多元的な社会への転換と同時に出現したものだが、この変化とともにカウンター・カルチャー的な問題意識を持ち続けていくと言ってもよいだろう。

「……改革・開放政策の深化は天安門事件を経過してすら後戻りできず、鄭小平の決断による社会主義市場経済の開始より『計画』を主とする経済管理体制から『市場』を主とするものへと重点を移動させてきた。……今日のグローバリゼーション下の中国で起こっている現象は、本質的な意味でのシステム転換の兆候である。」（国分良成 2002: 16）

言い換えれば、部分的な社会批判性を持つ「独立漫画」を、「オルタナティヴ・コミックス」の形を取った「アンダーグラウンド・コミックス」として位置づけることができるだろう。その独立志向は、マンガの主流を支える市場あるいは業界だけでなく、国家の政治的規制に対して向けられているのである。中国における世論の状況などを念頭に、「独立漫画」はグローバル化時代の産物に限らず、むしろグローバル化の条件下、情報として受け入れられた外来文化の表現形式を、中国の社会現実の題材と絡み合わせるものであることが分かる。「独立漫画」は商業主義と政治的な検閲からの「独立」を出張しているので、社会に関わろうとする作家にとっては、欠かせない「選択肢」である。

参考文献

- 井上和久・藤末健三「コミック産業における作家の成長要因のアンケート調査に基づく分析」『マンガ研究』5号、日本マンガ学会編、2004年、pp. 31-57
- Es war einmal... Plusplus Comics #4 [短編集、ドイツ語] , Zürich: Edition Moderne 2009.
- 王文亮『格差で読み解く現代中国』ミネルヴァ書房、2006年
- Gasser, Christian: "Construction Site", in: SC, vol. 4, pp. 2-3.
- 日下みどり『漫画学入門』中国書店、2002年
- 日下みどり「中国『新漫画』事情」『マンガ研究』3号、日本マンガ学会編、2003a年、pp. 128-136
- 日下みどり「『連環画』から『新漫画』へ」、『アジア in コミック 2003 中国の漫画に参加して』国際交流基金アジアセンター国内事業課/東方書店、2003b、pp. 12-16
- <https://qir.kyushu-u.ac.jp/dspace/handle/2324/16795>
- 国分良成「序章 システム転換期の中国」、『グローバル化時代の中国〈JIIA 研究5〉』日本国際問題研究所、2002年、pp. 1-20
- 雑賀忠弘『『マンガを描くこと』をマンガ家たちはいかに描いたのかーマンガ生産行為の

羅榕榕 (ラ・ヨウヨウ)

真正性に関する言説としての『マンガ家マンガ』、ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界／Comics Worlds and the World of Comics』(和英2巻)、京都：国際マンガ研究センター、2010年、pp. 81-90。[ダウンロード：<http://imrc.jp/lecture/2009/12/comics-in-the-world.html>]

辻内鏡人「第11章 マルチカルチュラルイズム」、笹田直人・外岡尚美・堀真理子『概説アメリカ文化史』ミネルヴァ書房、2002年、pp. 225-246

Chew, Matthew M. & Lu Chen: Media Institutional Contexts of the Emergence and Development of Xinmanhua in China, in: *International Journal of Comic Art*, Fall 2010, pp. 171-191.

Seifert, Andreas: *Bildgeschichten für Chinas Massen. Comic und Comicproduktion im 20. Jahrhundert* [German], Köln: Böhlau Verlag 2008.

南田勝也・辻泉『文化社会学の視座』ミネルヴァ書房、2008年

南雲大悟「『中国の』カートゥーン」『マンガ研究』第4号 日本マンガ学会、2003年、pp. 70-78

Hatfield, Charles: *Alternative Comics: An Emerging Literature*, Jackson: UP of Mississippi 2005

Pan, Lingling: “Post-Liberation History of China’s Lianhuanhua (Pictorial Books)”, in: *International Journal of Comic Art* 10.2 (2008), pp. 694–714.

Rosenkranz, Patrick: *rebel vision*, Fantagraphics 2002.

Wong, Wendy Siuyi: *Hong Kong Comics: A history of Manhua*, Princeton Architectural Press 2002.

〈中国語の資料〉

智海・欧陽応霁『路漫漫——香港独立漫画25年』三聯書店、2007年

洪佩奇『米国連環漫画史』訳林出版社、2007年

欧陽应霁「漫漫痛快」、『SC』2号、2007年、p. 2

著者プロフィール

羅榕榕 (ラ・ヨウヨウ)

カトゥーニスト、イラストレーター。2007年、南京芸術学院デザイン学部カトゥーニスト専攻卒業。2008年に来日した直後、京都精華大学芸術研究科マンガ専攻に入学し、現在、同科博士後期課程在学中。

“Trans” and “Inter”: An Attempt at Definition

Steffi RICHTER

How a country like Japan sees itself and the world, and how it is seen in the world—such mutual perceptions give rise to images of this country and the world, and, concomitantly, identities. These images and identities have a history, which is told through various narratives. Scholars, for example Japanologists, generate narratives when they publish articles or books about images and discourses of “Japan”. Similarly, museum and other forms of exhibitions participate in the construction of these narratives as well. More precisely, the institutions of scholarship based on written language, and museums displaying artifacts have contributed to an aestheticized and high-cultural image of Japan since the mid-19th century.

This image had been dominant for a long time, but in the 1960s, when everyday objects “Made in Japan” started to capture an increasing number of markets, Japan began to be both praised and feared as an economic power. At the same time, these objects were attributed with a particular, unique “sense of beauty” linked to simplicity and delicacy, a sense allegedly inherited by “The Japanese” from their ancestors. Electric appliances, cars and other commodities produced by a few big companies have been promoted in this way ever since. Concurrently, “commodity aestheticism” (Haug 1971) has become an integral component of a new (but actually old) image of “Japan”. In addition to the previously mentioned elites, designers, advertising experts and other protagonists of the culture industries who make use of mass media such as newspapers, magazines, TV, posters in local-traffic trains and so on, are involved in the construction of this image. Scholars, on the other hand, including social scientists, are no longer interested solely in valiant aspects of Japan’s past, but also in the “modern samurai”, that is, those salarymen who pass as as quasi-representatives of “The Japanese”.

Since the late 1990s, the construction of national images has seen another change. This time, popular culture has been incorporated in promoting “beautiful Japan” which, thanks to J-Pop, now assumes the additional meaning

of “cool” (in the fashion of “Cool Britannia”). In the age of digital media and information technologies, manga, anime and game fans outside Japan—in Asia as well as in the U.S. and Europe—were the first to become enthusiastic about these pop-cultural products. Shortly afterwards, politicians too realized the potential, and, in the name of “soft power”, coopted the previously ignored or disparaged popular culture into national culture, in an attempt at preserving Japan’s endangered “hard power” position as an economic “global player”. The inter-linkage of commerce, fan/pop culture, and nation—also called “national branding”—occurs in all places where production-oriented industrial societies transform into knowledge-based information and service societies. Nations and states turn into “taste communities”, so to speak, their symbols, for example flags, serving as a logo which is supposed to convey a positive image, a pleasant feeling. Correspondingly, these symbols, and the narratives closely related to them, are not only directed inwardly in order to unite one’s own people, to sew up social fissures or to mobilize the nation for wars and liberating missions. These symbols and their messages are also addressed to foreign populations as an invitation to consume everything exploitable within the respective national space, and to increase its value as a market, in other words, to keep it competitive. Pop-cultural products such as manga, anime and games have attracted politicians and business alike probably because they circulate better in transnational markets: due to their media-specific and aesthetic properties, they rely less on national languages, after all.

In order to exemplify the rather abstract explanations above, I shall introduce *Nichimandoku*, an online manga project organized on the occasion of the 150th anniversary of German-Japanese relations in 2011. This small-scale project was carried out between January 24 and October 7, 2011, by comics artist Dirk Schwieger, who took turns in June with Christina Plaka, the first professional German-speaking manga artist, and *shōjo mangaka* Matsuoka Waka. Together they created altogether 36 double-spread installments at weekly intervals. While the Japanese version could be followed only online, the German translation could be viewed at the homepage of the Goethe Institute Tokyo, and also appeared in the monthly publication *Comix* (launched in 2010), between April and October. As small in scale as the series of *Nichimandoku* may be, I regard it as an appropriate example for clarifying the meaning of the prefixes “trans” and “inter” (which have been used quite excessively lately) in relation to the terms “cultural” and “national”, and for illuminating the connotations associated with these prefixes under specific historical and other conditions.

According to Jaqueline Berndt, who supervised the project, *Nichimandoku* was conceived as an “intercultural dialogue between Japan (*nichi*) and Germany (*doku*) by means of manga (*man*)” (Berndt 2011: 80). It was commissioned by the German ambassador to Japan, Dr. Volker Stanzel, a representative of the state. While the ambassador himself may have been a reader and connoisseur of comics/manga for some time, his idea—to bring to light the past and present of German-Japanese relations on an official international level with the help of the

manga medium—would have proved highly unusual only a few years ago. Yet, it seems natural to turn to this medium in order to reach a younger audience in a country such as Japan, where one out of four publications is a manga, and where digital production and online distribution of manga and anime have become increasingly significant as well. Although the number of *Nichimandoku* readers remained within certain limits, the underlying educational intention was to use manga in order to provide knowledge about events and processes in both countries' past and present and thereby narrate who “we” are, how “we” have become what we are in “exchange” with “others” and via mutual “influence”, and what distinguishes “us” from each other as national cultures even today. It is precisely this orientation that makes *Nichimandoku* an “intercultural” dialogue.

The Goethe Institute which aims to “promote the study of German abroad and encourage international cultural exchange”¹ provided the platform for this project with its website. One may well assume that along with the ambassador, the Goethe Institute hoped to reach not only “Japanese” and “Germans” in general, but also dynamic and productive members of the “creative class” (Florida 2002) for whom national origin matters little. Already sixty years old, the Goethe Institute has recently established a marketing department within its Munich headquarters. In line with the “Branding Germany” campaign, it is the department’s task to develop and efficiently customize new products and services. In cooperation with the German Academic Exchange Service (DAAD), the embassy, companies, organizations and foundations in the respective host country, the Institute organizes trade-fair appearances, information events and media campaigns in order to promote Germany as a “location for education, research and universities”, with logos such as “Culture Nation Germany” or “Land of Ideas”.² In language courses at the Goethe Institute, students are now presumably asked to read comics, including *Nichimandoku*, or even texts on marketing strategies and other useful topics instead of Goethe’s poems.

It goes without saying that similar linkages between protagonists who were previously located on different levels (national culture/inter-culture or international, vs. sub/trans-culture or sub/transnational) occur not only in Germany. We need only point to Japan and Korea’s embassies in various host countries, or The Japan Foundation and The Korea Foundation who offer links to pop-cultural products and producers on their websites.³ The new combinations result in changes for both sides. On the one hand, popular cultural products are made a vehicle for “national branding” and put into the service of the all-embracing economization of state and culture, thus reducing them to sites for business and subjecting them to competitive modes of socialization. The producers of popular culture, on the other hand, also boost the culturalization of the economy, as so-

1 <http://www.goethe.de/uun/enindex.htm>

2 <http://www.land-der-ideen.de/en>

3 See for example the following websites K-Pop; The Japan Foundation: Enter the world of manga & anime and power up your Japanese; or The Korean Foundation’s quarterly, which includes an article on Korean anime in its Winter 2011 issue.

called cultural capitalism (Rifkin 2001). They give things a certain image, which enhances their commodity value and also helps to integrate the immaterial work of their producers, with all their technical, mental and emotional aspects, into the circulation of capital. Whether such a totalitarian project is feasible in the first place, and whether (pop-cultural) producers can escape it, is a highly controversial subject.

A second reason for discussing *Nichimandoku* from the perspective of “trans/inter” is its occasion, the above-mentioned anniversary of “150 years of German-Japanese relations”. This period is directly addressed in the last installments (installments 32-35). There, Matsuoka alias Sakura/Yuri and Plaka communicate through complex verbal-visual blendings about what kind of food people ate in Germany and Japan 150 years ago (fig. 1), how their relations began, which changes they have seen since, and how they influenced each other (fig. 2). The wording itself is indicative of a pattern for describing oneself and the other in which we are still trapped, and whose beginning can be traced back to the time under consideration. That time saw the worldwide formation of capitalist nation states, complementing France, Britain and the U.S., as well as their self-representation in images of themselves and their others. The “nation” becomes a crucial image of “we”, which is supposed to bring about social and cultural unity inside, and to demonstrate exclusiveness, or form identity in relation to the outside. Consequently, the world can be pictured and narrated as an “inter” of fixed unities: they touch, contact, influence, imitate, threaten, antagonize each other, or to rephrase, *inter-act*.

But ways in which the world has always been shaped by “trans” as well often remain concealed. Already in 1848, Marx and Engels write in their *Communist Manifesto*: “The bourgeoisie has, through its exploitation of *the world market*, given a cosmopolitan character to production and consumption in every country [...] The bourgeoisie, by the rapid improvement of all instruments of production, by the immensely facilitated means of communication, draws all, even the most barbarian, nations into civilization”.⁴ Accordingly, the boundary drawing “we” of the nation state is inextricably intertwined with the boundary blurring global flows of commodities and money, and with colonialization, which induces the need for ethnic and national identities in the afflicted countries and regions. These identities can be mobilized in liberation movements and politically organized on an inter-national scale. Thus, the multi-variant historical interdependency of “trans” and “inter” since the mid-19th century has been asymmetrical and shaped by power relations.

In the second half of the 20th century, post-colonial, post-modern and other “post” constellations made the perspective of the “trans” explicit for the first time and gave it discursive dominance, attaching new meanings to the “inter” as well. Japan’s modernization, for example, cannot be narrated anymore as, by and large, a success story of bilaterally catching-up with the west, where

4 <http://www.anu.edu.au/polsci/marx/classics/manifesto.html>

thanks to the linkage of technological and institutional imports with indigenous traditions “westernization” came off while it failed elsewhere, for example in Korea. A transnational perspective on these developments reveals the ambiguous position of imperial Japan as an “anti-colonial colonizer” and discloses that Japan’s colonialism “affected” not only those dependent countries (Korea, semi-colonial China) which served mainly as suppliers of natural resources and labor, but also the constitution of modern conditions, in Japan itself as in other East Asian countries, with lasting effects during the postwar era and even today. The transnational perspective reveals further that the notion of a “postwar era” beginning in 1945 was itself a result of binary images centered on “Japan” and “the west/the U.S.” which considered the wars in Korea and Vietnam solely as elements of the economic miracle and the subsequent establishment of a prosperous “homogenous middle-class society”.

As a previously dependent, post-colonial country, the Republic of Korea first formed its national identity via dissociation from things Japanese. Until 1998, the official Korea held onto, for example, the prohibition of cultural imports from Japan, thereby facilitating the illegal circulation of manga and other pop-cultural products, which the younger generation sought a little earlier than their contemporaries in western countries.

“Hiding the Japanese origin of these comics, pirated translations were labelled ‘made in Korea’. That is to say, works by Japanese manga artists were copied by Korean writers and after being given approval by the national censor, were published as Korean manhwa. [...] A look at today’s manhwa [...] reveals that they belong to the sphere of manga culture. Hybrid as they are, manhwa embody both the rejection and reception of ‘Japan’ so characteristic for interpretations of history and nationalism in Korea.“ (Yamanaka 2008: 324-325)

The interactions between “Japaneseness” and “Koreanness” have always been asymmetrical due to colonialism and post-colonialism, and they have been accompanied by claims of cultural superiority or, in reverse, allocations of inferiority. Now, these notions are undergoing modification through the economic competition for pop-cultural markets, among other things, manga/manhwa. Catchwords such as “J-Pop” and “K-Pop”, “Cool Japan” and “Korean Wave”, “Ambitious Japan” and “Dynamic Korea” serve politicians and companies alike, both in canvassing readers, users, tourists and other consumers abroad and encouraging an entrepreneurial patriotism inland. Yet, it is questionable whether “J” and “K” do actually hold the potential to evoke national identity, and accordingly, can be grasped by means of a language, which favors national “inter”-relations. With respect to pop-cultural products and their promises, the interdependence between local and global (or “trans”-relations) seems to be more appropriate a focus. Production and marketing strategies, which aim at border crossing, clearly do not demolish national identity; rather, they induce additional forms of local

identification as variants of the (itself localizing) global. As basically commercial processes, “J” and “K” detach themselves necessarily from those social spaces and relations, which gave rise to them in the first place.

“Rather than inscribing a sociocultural boundary between the inside and the outside [...], the local in the global postmodern operates on a more fluid, affective distinction of familiar and exotic or a visceral sense of proximity and distance that need not presuppose a fixed historical or social point of reference.” (Yoda 2000: 661)

The shift of “J” from its initial, nationally specific environment to transnational and transcultural contexts calls for a consideration of more than just the intertwining of business and politics. Users/consumers must be given consideration as well, as they and their locally specific handling of, for example, manga, are what generate “J-culture”. Returning to the *Nichimandoku* project, we may now ask what this “J” actually signifies if it is not tied anymore to Japan as a country, or a fixed national entity. In other words, what is “Japanese” about global yet local manga? Is it a specific grammar, or aesthetics, which recommends manga worldwide to local fan communities with particular skills and needs? Furthermore, how do these fans negotiate inter/cultural identifications, however momentary, by means of “Japanese” (and other) stories?

Nichimandoku's final installment (October 7, 2011) presents all artists and characters, but this time drawn alternately by each other in order to suggest a change of cultural perspective through style itself. Against a background, which features extracts of the Treaty between Prussia and Japan finalized in 1861, they sing John Lennon's “Imagine” (fig. 3). This is indeed a good summary of what had been discussed during the previous months—food, soccer (as linked to gender issues), music, and climate—and the use of the English language points beyond German-Japanese “inter”-relations. Already at the outset, Dirk Schwieger positioned this national duo within global contexts, noting that culturally, we all have become “peculiar hybrids” by now (fig. 4). Conveying such complexity both verbally and visually, his contributions to *Nichimandoku* are much more difficult to “consume” than the installments in proper manga style which compare phenomena in both countries through small narratives, occasionally stumbling into stereotypes. Yet, the events of March 11, that is, the triple disaster in Tōhoku/Fukushima, led the manga artists, who would otherwise avoid any direct reference to political issues, to take up a clear position. Matsuoka's characters Sakura and Yuri express their fears as well as their anger in view of the fatal malfunctioning of the ruling elites, and they admit their previous ignorance or lack of concern about nuclear energy and radioactivity. These de facto border-crossing threats prompt the Hiroshima-born Matsuoka to make an appearance in person on her own manga pages, which she otherwise leaves to her characters. On April 20, 2011, she relates discrimination against the Hiroshima victims to the Fukushima disaster: “Let's hope that old mistakes will not be repeated...” In the final

installment, she joins the others in voicing Lennon's lines "imagine there's no countries, it isn't hard to do". And the knowing reader may continue: "Nothing to kill or die for..."

Interestingly, the medium of manga/comics itself enters center stage in the beginning (installments 3-7, February 7 through March 7). Here, the discussion of what may count as "typically Japanese" oscillates between two levels: a representational level, where things are ascribed a certain cultural meaning that can be scrutinized as "knowledge about something" with respect to veracity and historical exactness; and a stylistic, or aesthetic level. And both call for a transcultural angle. Since the late 1990s, *mangaka* have also appeared outside Japan. Christina Plaka for example is referred to as a *Germangaka* by Schwieger in installment no. 6 because her books for German readers are indistinguishable from Japanese manga. Plaka introduces herself as a *Nichimandoku* protagonist in installments 19 (June 6) and 21 (June 20). Focusing on her contributions, I shall dwell on three aspects of transculturality, the first of which relates to formal characteristics of globalized manga.

Plaka, who grew up in Germany, introduces herself as follows: "For 15 years, I have been drawing manga as a Greek in Germany" (fig. 5). Korean manhwa, *Germanga*, "OEL (Original English Language) Manga"—can non-Japanese creators be manga artists? Manga critic Itō Gō offers one possible answer. He points out that manga are closely tied to the act of reading, and, thus, congeneric with literature. Last but not least, the importance of Japanese script bestowed on manga a greater affinity to "Japan" than anime or games. This "Japan", however, cannot be conflated with the nation state; it rather springs from style, i.e. "manga style" (Itō 2008: 124). What is this supposed to mean?

When Plaka appears first in *Nichimandoku* on June 6—as a full-body image spreading over three tiers—she speaks about the Japan of her dreams, a country, which she only knew from "anime broadcast over here". She found it idyllic, summer festivals in *yukata* romantic, and school uniforms stylish. Like other readers worldwide, she paid attention not only to manga, but also to fashion and other cultural products of supposedly "Japanese" origin. Yet, she did not merely consume things made in one place (that is, Japan). Related to reading and creating manga, a new "we" across places has come into being, as Itō notes (Itō 2008: 129).

"They have chosen not one of the pop-cultural main streams⁵ which preexisted in their own country but specifically 'MANGA'. May we not assume that they chose manga for telling their own 'stories' precisely because it cannot be 'easily bogarted by Hollywood'?" (Itō 2008: 138)

Hence, manga provide expressive means by which "taste communities"

5 Itō speaks literally of "mainstream subcultures" [*shuryū-teki sabukaruchā*] in line with recent Japanese discourse where "popular culture" has been displaced by "subculture" while obliterating the latter's subaltern and deviant connotations.

can tell their stories. According to Itō, simply drawn cute characters (or more precisely, *kyara*), which support emotional bonds and empathy, play an important role in this regard. In tandem with page layouts and verbal parts (dialogues, monologues, sound words) they facilitate the expression of complex emotions and the emergence of a manga-specific interiority (Itō 2008: 141). But manga fans also tend to reduce the world to the intimate realm of family and friends, diminishing the relevance of “society” at large (Itō 2008: 144).

Itō traces manga’s formation and maturation back to specific processes in both Japan itself and the Pacific region, but he also underlines the necessity to distinguish between “Japan” as a nation, and “Japaneseness” as an aesthetic attribute. Thus he is able to offer an explanation for the proliferation of manga, for example, in America, where comics had always been divided according to whether they appealed to the hearts of children, or those of adults, leaving the supply for teenagers scarce. Anime and manga, however, opened up new possibilities to those young Americans who had become tired of Puritan values, matching the needs of especially girls and “weak boys” who felt pressured by macho behavior. Itō’s ideas are in line with what otherwise has been characterized as our “mangaesque” culture, or the “manga-ization of the world”, signifying not the “geo-political distribution of contents ‘made in Japan’ but aesthetic and cultural dispositions which foster the global proliferation of certain manga” (Berndt 2007), first and foremost within the “community” of so-called pop cosmopolitans who seek both the different and the familiar in manga.

The second aspect of transculturality I wish to emphasize is closely related to the history of manga. Relentless historical efforts are made to trace manga’s “Japaneseness”, sometimes in a purely stylistic manner back to the middle ages, sometimes etymologically to *Hokusai Manga* (1814-1878). Yet, certain production modes and business models may appear “Japanese” as well, even if they emerged only in the post-war era and cannot be equated with the ethnic or national entity named Japan. Critic and scenarist Ōtsuka Eiji regards such efforts of inventing a century-old manga tradition as an ideology, and argues that the flourishing of comics, like photography or cinema, was rooted in the first phase of cultural globalization in the immediate pre-war era, when, inspired by both Disney and the Soviet avant-garde, an aesthetic modernism evolved in Japan. Coopted by state policy under the repressive conditions of Japanese fascism, this modernism gave rise to some crucial components of the later *otaku* culture. During the occupation period, the stylistic elements adopted from Disney became open to all kinds of narratives (Ōtsuka & Ōsawa 2005: 67-68).⁶ Against this background, the recent dissemination of manga and anime in America appears as the retrieval of an offshoot of American culture to American culture. To praise this dissemination as an original achievement of Japanese culture rests upon the obliteration of post-war history which is typical for contemporary Japan (Ōtsuka & Ōsawa 2005: 191).

6 See also Ōtsuka 2008.

My third aspect of transculturality pertains to the post-modern phenomenon of “media mix”, that is to say, the multi-variant transfer of serial characters from one medium, for example manga, to others, such as anime and games, proving especially advantageous for the producing side. Since the 2000s, this transmediality has also led to certain political and legislative measures directed at increasing sales in foreign media markets. In view of these developments, Media Studies scholar Alexander Zahlten raises the question whether anime works can actually be conceived in terms of *single* products, or, altogether, as traditional *products* characterized by the distinguishability between producer and consumer. According to Zahlten, anime—and, as we may add, manga—is not just a genre anymore “strictly defined in terms of content or form, it is a complex organizational principle of various goods and activities.” (Zahlten 2008: 82) The production and marketing strategies of the anime/manga industry are geared at border crossing by literally animating popular characters and, furthermore, animating their fans to invest money and time.

One way of channelling such investment are conventions. On a global scale they provide contemporary sites for the arrangement of consumable fictions and consumers’ commitment. Modeled after the famous komiketto (Comics Market) which has been held in Tokyo since 1975, similar conventions outside Japan (although not nearly reaching the scale of ca. 35.000 participating fanzine “circles” and more than 500.000 visitors in 2007)⁷ bring cosplayers and fanzine creators together with professional manga artists and other persons from the manga/anime industry, but occasionally also with award-presenting diplomats. Perhaps this bundling of aesthetics, business, and themes (for example in stories about cyborgs and teenagers which revolve around encounters with the limits of identity) forms the core of “Japaneseness” with respect to the manga/anime pop-culture. Often, its stories are playful and fantastic, but the encounter with the other is real, including pain, chances and risks (Zahlten 2008: 85). Apparently, this applies not only to Japan, but also to those “mangaesque” patterns of perception which characterize, among others, the so-called pop cosmopolitans. When and how such patterns are activated, varies—more locally and subculturally than nationally, though. Even pop-cosmopolitans live within concrete environments, after all, and not in Utopia. Probably, the “Japaneseness” of Japanese pop-culture as a notion in the singular does not exist as such, but, as demonstrated above, only in continuously negotiated and re-defined constellations of “inter” and “trans”.

References

Berndt, Jaqueline: “Globalisierende Manga, mangaesque Kultur: Oberflächen, Zeichen, Beziehungsgeflechte”, lecture at the Japanese-German Center Berlin, October 2007; download (last access: January 10, 2012): http://www.dup.uni-leipzig.de/~japan/cms/fileadmin/downloads/cool_japan/cj_berndt.pdf

⁷ See for example Noppe 2010, especially pp. 115-116.

_____. Nachwort, in: *Nichimandoku: Ein Manga/Comic-Blog aus Anlass des 150jährigen Jubiläums der deutsch-japanischen Beziehungen 2011*, created by Dirk Schwieger, Matsuoka Waka und Christina Plaka, ed. Jaqueline Berndt, Goethe-Institut Tokyo 2011 (not for sale), pp. 80-81.

Florida, Richard: *The Rise of the Creative Class*, New York: Basic Books 2002.

Haug, Wolfgang Fritz: *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1971.

Itō Gō: “Manga gurōbarizēshon: Nihon manga ‘shintō’ go no sekai“, in: Azuma Hiroki & Kitada Akihiro (eds): *Shisō chizu, vol. 1: Nihon*, Tokyo: NHK books 2008, pp. 121-150.

Noppe, Nele: “Dōjinshi research as a site of opportunity for Manga Studies”, in: Jaqueline Berndt (ed.): *Comics Worlds and the World of Comics*, Kyoto: International Manga Research Center 2010, pp. 115-131; download (last access: January 10, 2012): <http://imrc.jp/lecture/2009/12/comics-in-the-world.html>

Ōtsuka Eiji: “Disarming Atom: Tezuka Osamu’s Manga at War and Peace” (transl. by Thomas LaMarre), in: *Mechademia 3: The Limits of the Human*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2008, pp. 111-125.

Ōtsuka Eiji and Ōsawa Nobuaki: *“Japanimēshon” wa naze yabureru ka* [Why “Japanimation” will fail], Tokyo: Kadokawa 2005.

Rifkin, Jeremy: *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism*, Los Angeles: Tarcher 2001.

Yamanaka Chie: “Manga, Manhwa and Historical Consciousness—Transnational Popular Media and the Narrative De/Construction of Japanese-Korean History”, in: Steffi Richter (ed.): *Contested Views of a Common Past: Revisions of History in Contemporary East Asia*, Frankfurt/M., New York: Campus-Verlag 2008, pp. 321-338.

Yoda Tomiko: “A Roadmap to Millennial Japan”, in: Yoda Tomiko and Harry Harootunian (eds): *Millennial Japan. Rethinking the Nation in the Age of Recession, The South Atlantic Quartely*, Fall 2000, vol. 99, no. 4, Duke University Press, pp. 629-668.

Zahlten, Alexander: „Something for everyone – Anime und Politik“, in: Deutsches Filminstitut – DIF/Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main & Museum für Angewandte Kunst Frankfurt (eds): *Ga-netchū! The Manga Anime Syndrome* (English edition) Berlin: Henschel Verlag 2008, pp. 76-85.

websites (all last access: January 10, 2012)

The Japan Foundation: Enter the world of manga & anime and power up your Japanese <http://anime-manga.jp/>

The Korean Foundation <http://www.koreana.or.kr/>

“Koreana. A Quarterly on Korean Art & Culture”, Winter 2011, pp. 46-49.

K-Pop (Korean Embassy in Germany) <http://www.korea.net/detail.do?guid=61015>

Marx, Karl & Friedrich Engels: Communist Manifesto

<http://www.anu.edu.au/polsci/marx/classics/manifesto.html>



fig. 1. *Nichimandoku*, No. 32, September 6, 2011 Courtesy MATSUOKA Waka
「日マン独」第34回(2011年9月6日) ©松岡和佳

About the author:

Steffi Richter

Dr. habil., Professor in Japanese Studies, Leipzig University. Research on consumer culture and modern identities, “Cool Japan”, historical revisionism, intellectual history. Selected publications: (co-ed.): *Cultural Studies and Japan*, Leipziger Universitätsverlag 2001; (co-ed.): *Reading Manga: Local and Global Perceptions of Japanese Comics*; Leipziger Universitätsverlag 2006; (ed.) *Contested Views of a Common Past: Revisions of History in Contemporary Asia*, Frankfurt/M. & New York: Campus-Verlag 2008. Since spring 2011 co-organizer of a website which provides translations of Japanese articles related to the 3.11 triple disaster: <http://www.textinitiative-fukushima.de/>

著者プロフィール

シュテフィ・リヒター

ライプチヒ大学日本学科教授、哲学博士。研究分野は消費文化と現代的アイデンティティ、「ジャパン・クール」、歴史修正主義、思想史である。主な出版物: *Cultural Studies and Japan*, Leipziger Universitätsverlag 2001; (co-ed.): *Reading Manga: Local and Global Perceptions of Japanese Comics*; Leipziger Universitätsverlag 2006; (ed.) *Contested Views of a Common Past: Revisions of History in Contemporary Asia*, Frankfurt/M. & New York: Campus-Verlag 2008。2011年春以来、3.11と関連する文章のドイツ語訳を提示するウェブサイトの企画者の一人。 <http://www.textinitiative-fukushima.de/>



fig. 2 Nichimandoku, No. 34, September 22, 2011 Courtesy MATSUOKA Waka
「日マン独」第34回 (2011年9月22日) © 松岡和佳



fig. 3. Nichimandoku, No. 36, October 7, 2011 Courtesy MATSUOKA Waka, Dirk Schwieger, Christina Plaka
「日マン独」第36回 (2011年10月7日) © 松岡和佳, Dirk Schwieger, Christina Plaka

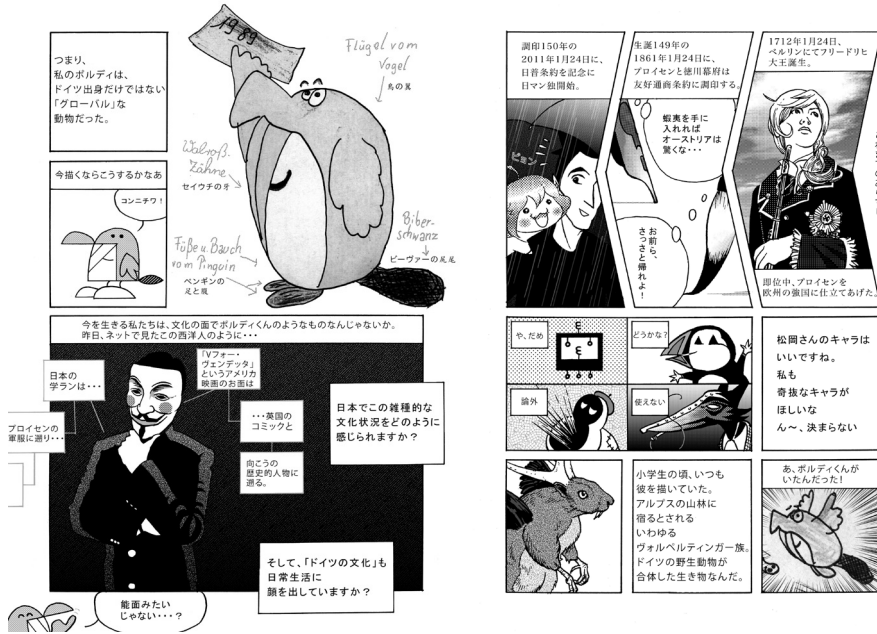


fig. 4. Nichimandoku, No. 2, January 31, 2011 Courtesy Dirk Schwieger.
「日マン独」第2回 (2011年1月31日) © Dirk Schwieger

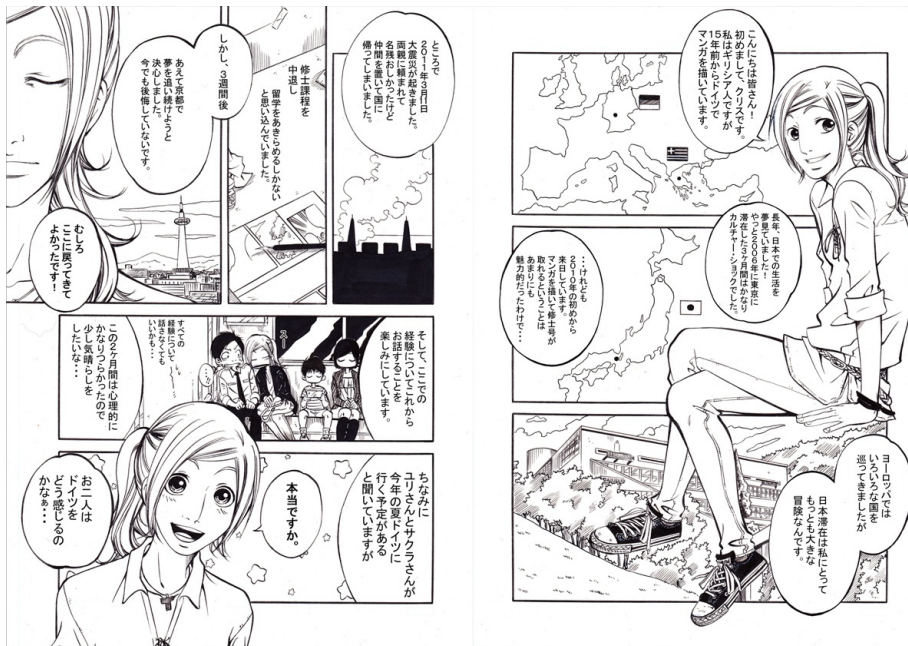


fig. 5. Nichimandoku, No. 19, June 6, 2011 Courtesy Christina Plaka
「日マン独」第19回 (2011年6月6日) © Christina Plaka

「トランス」と「インター」

その定義のころみ

シュテフィ・リヒター

たとえば日本のようなひとつの国が自国や世界をどのように見ているか、またそれが世界でどのように見られているか、この相互認識からこの国の、また世界のイメージが生まれてくるわけだが、それらとともにそのアイデンティティもまた生まれてくる。このようなイメージやアイデンティティには歴史があり、その歴史はまたさまざまな物語のなかで語られていく。たとえば、日本学者たちがその著書や論文を通して日本のイメージやディスコースについての学問的な語りを作成する。しかし、それだけではない。この語りにはミュージアムやその他の展覧会も加わってくるからである。およそ19世紀の半ば以来、とくにこの文章に基づいた学術と、展示品を見せるミュージアムといった2つの制度が、美化されたハイカルチャー系の日本像が支配的になっていくことに関与してきたのであった。

この点に関して長い間変化はなかった。ところが、1960年代に「メイド・イン・ジャパン」の日用品がいよいよ市場を席卷し、この国が経済大国として称揚されたり恐れられたりするようになる。これらの日用品は、簡素で洗練されたもの、かつ「日本人たち」がその祖先から受け継いだ、稀有な「美的センス」を体現したものと見なされる。以来、電化製品や自動車、それに（限られた）大企業の製品がそれと同じようにして売り込まれてきたのであった。こうした「商品美学」¹は同時に新旧の日本像に不可欠の要素となったが、このイメージ作りに際しては、もはや最初にあげたようなエリートだけではなくて、デザイナーや広告のプロ、とりわけ新聞、雑誌、テレビ、通勤列車のポスターといったマスメディアを採用した文化産業の立役者たちも加わってきた。アカデミック側もまた——以来社会科学としても——過去の文化的英雄のみならず、さしずめ「ザ・ジャパニーズ」を代表するような「モダン・サムライ」にも関心を示すようになった。

1990年代末から国民国家のイメージ作りに新しい変化が認められる。いまや、ポップ・カルチャーが「美しい日本」のイメージ作りに加わり、Jポップのおかげで（「クール・ブリタニア」を継いで）「クール」のイメージも広がった。情報化の時代においてこうしたポピュラー・カルチャーに熱狂したのは、何よりもアジアや欧米のマンガ、アニメ、ゲームのファンたちであった。やがて政治家たちもそれまで無視するか忌避していたポピュラー・カルチャーのもつ可能性に気づき、それを国民文化の一部をなす「ソフト・パワー」に指名し、いまや経済における「グローバル・プレーヤー」としての「ハード・パワー」の地位を脅かされている日本の

¹ Haug (1971) に由来する概念。

将来を守るべく協力しなければならないものとみなされるにいたっている。この商業とファン／ポップ・カルチャー、またネーションの連鎖は——「ネーション・ブランド」として——この間生産中心主義的な産業社会から知識にもとづいた情報・サービス産業社会への転換が行われているところでは、いたるところに見られる。国民国家は「嗜好共同体」へと変化し、その象徴は——たとえば国旗のように——商標となって、プラスのイメージや好ましい感情を生み出すべきだとされるのである。こうしたコンテクストにおいて、これらの象徴およびそれと結びつけられた物語／歴史はもはや、社会的な亀裂を修復したり、戦争や解放の使命という名目で「海外」に動員するために「内的」に統一される自国の「国民」ばかりに向けられたりしているのではない。むしろ、それらによって伝えられるメッセージは、そのつどのナショナルな空間で活用できるものをことごとく消費し、その空間自体を市場として魅力的すなわち競合可能なものにしてくれる（海外も含めた）人々に向けられているのである。その場合政治や経済にとってマンガ、アニメ、ゲームといったポップ・カルチャーが魅力的なのは、おそらくそれらが——そのメディアや表現の特質のせいであまり国語に拘束されていないため——トランス・ナショナルな市場でより円滑に循環することができるからかもしれない。

いまごく大雑把に述べたことをもう少しわかりやすくするために、以下では「日マン独」を例にとって、より立ち入った考察をしてみたい。「日マン独」とは独日交流 150 周年をきっかけにして 2011 年に企画されたマンガ・ブログのことである。範囲が必然的に限られていたこのブログでは、2011 年 1 月 24 日から 10 月 7 日までの間にコミック作家ディルク・シュヴィーガー（6 月初めからは彼に代わってドイツ語圏最初のプロマンガ家クリスティーナ・プラカ）と少女マンガ家松岡和佳の 2 人が隔週で合計見開き 36 頁のシリーズを描き綴ったものである。日本語版が東京ドイツ文化センター（ゲーテ・インスティテュート）のウェブサイトでもアクセスできたのに対して、ドイツ語版のほうは 4 月から 10 月までの間、2010 年創刊の月刊誌『Comix』に掲載された。「日マン独」は小規模だが、そもそもインフレ気味につかわれている「トランス」とか「インター」という接頭語が「文化的」とか「ナショナル」とのつながりにおいて何を意味するのか、またそれがもたらす意味合いがどのように歴史的な関連でかかわってくるかを明らかにするのに適した具体例である。

「日マン独」の編集担当を勤めたジャクリーヌ・ベルントによれば、これは「『マンガ』を媒体に『日』と『独』といった異文化を交流させるコミックブログであった。その委託者であるドイツ大使館は、二国の文化的関係を照らし出し、かつ日本の若者に受け入れてもらえるのはマンガにすることが最適ではないかと考え、この形式をとった。」（ベルント 2011: 81）。「委託者」とはこの場合ドイツ連邦共和国大使フォルカー・シュタンツェル博士で、政治側の代表である。大使は個人的にも以前からコミックないしマンガに詳しい読者だったかもしれないが、マンガというメディアを通して両国間のインターナショナルな場でも公式に両国交流の歴史と現在を伝え、啓蒙したいということが実現できたというのは、このごろではけっして突飛な話ではないだろう。印刷物の 4 分の 1 がマンガとなって、しかもインターネットにおけるマンガやアニメの生産と普及がますます大きな意味をもってきている日本において、このような方法で若年層の読者に接近しようとするのは（たとえその数は限られていたとはいえ）、おそらく納得されることである。マンガを通して両国の歴史と現在における出来事やプロセスについての知識を伝え、さらにそれを

通して「われわれ」とは誰なのか、「われわれ」はどうやって——「他国」との「交流」において、また「相互影響」を通して——今日に至ったのか、「われわれ」を国民文化として互いに区別するものは何か、といったことを語ろうとする啓蒙的な態度および目論見からすれば、確かにこの企画を「インターカルチュラル」な（つまり文化間の）対話と呼ぶことには意味がある。

しかしながら、大使も、また「日マン独」のサイトを提供した「ドイツ語とドイツ文化を海外において育成普及すること」²に努めるドイツ文化センターも、「日本人」（および「ドイツ人」）だけではなく、ダイナミックで生産的な（出身の如何は最終的には二の次である）「クリエイティブ・クラス」（Florida 2002）の代表たちを幅広く獲得しようとしたのであろう。創立 60 年を迎えたドイツ文化センターは最近ではミュンヘン本部にマーケティング部を設けている。この部署は「ジャーマン・ブランド」のもとに、新しいサービスと製品を開発し、それを効果的に「顧客」に提供することを担当するという。だからドイツ学術交流会（DAAD）、ドイツ大使館、ドイツ企業／連合会、財団などと協力して、そのつどのホスト国の見本市への顔出し、情報説明会、メディア・キャンペーンなどをおこなっているが、これは「教養と研究と高等教育の場」たるドイツを「文化国家としてのドイツ」あるいは「アイデアの国」³といった商標で売り込もうとするためのものである。おそらくドイツ文化センターの講座では最近、ゲーテの詩の代わりに、「日マン独」も含めた）マンガ、あるいはマーケティング戦略やその他の有益なテーマについてのテキストが読まれているのであろう。

ここであらためて強調しておくべきは、もともと別々のレベルにあった人物どうしの似たような絡み合いが（ナショナル／インター・カルチャーないしインターナショナル対サブ／トランス・カルチャーないしサブ／トランス・ナショナル）他のところでも認められるということである。その典型例となるのは、さまざまなホスト国における日本と韓国の大使館あるいは日本の国際交流基金と韓国のそれ、およびそれらとポップ・カルチャーやその生産者とのリンク⁴である。こうした結びつきから両国の側に変化が生じてくる。ひとつは、ポピュラー・カルチャーが「ナショナル・ブランド」の手段となって、それによって国とその文化がトータルに経済化され、経済の場所として競合しあう社会化様式に従うようになるということである。もうひとつは、そのメダルの表裏として、ポップ・カルチャーの生産者たちはそれに合わせて経済のカルチャー化、いわゆる「文化資本主義」（Rifkin 2001）を促進するということである。すべての商品にイメージが備わるだけでなく、その生産者たちの無形労働もまたその技術的、精神的、感情的な能力ともども利用され、資本のサイクルに回収されてしまう。この総合的な試みがそもそもどこまで可能なのか、あるいは（ポップ・カルチャーも含めた）生産者たちはそれから逃れられるのか、こうした点については激しい論争がなされてきている。

ところで、「日マン独」を「トランス／インター」の観点から考察する第 2 の理由は、すでに述べた「独日交流 150 周年」というきっかけである。この 150 年という期間は「日マン独」の最後（第 32 回～第 35 回）で直接テーマになっている。桜／百合こと松岡とプラカが 150 年前の独日両国の人々がたとえば何を食べていたの

2 <http://www.goethe.de/uun/enindex.htm>

3 <http://www.land-der-ideen.de/en>

4 次のリンク参照：「K ポップ」在ドイツ韓国大使館のリンク；<http://anime-manga.jp/>；「J ポップ」日本国際交流基金：Enter the world of manga & anime and power up your Japanese；<http://www.koreana.or.kr/>「庭を出ためんどり・劇場用アニメの新時代を切り開く」

か(図1)、両国の関係がどのように始まって、「お互いがお互いの国の内情によって様々に変化しながら……今日の日独関係がある」のか、両国はどのような影響を与え合ったのか、等々といったことについて対話を交わしている(図2)。こうした語り方には、今日にいたるまでわれわれを捕らえている自己描写と他者描写の言語的なモデルがはっきりと現われているが、その始まりはいまあげた結論のなかであつかわれている時代にあった。それは——フランス、イギリス、アメリカのほかにも——さらに世界中で資本主義的な国民国家が形成され、冒頭でも述べたように、自己像と他者像の代表象化が開始される時期でもあった。その場合「ネーション」と「国民」は、国内では社会文化的統一を創り出し、海外に向けては確固とした閉鎖的アイデンティティを顕示するような中軸的「われわれ」イメージとなる。そのとき世界はこの固定した統一体どうしの「インター」として記述され、物語られるようになるのである。互いに接触し、交渉し、影響し、模倣し、脅威を感じ、戦争し、行為し合うのである。

しかしこの観点からおうおうにして抜け落ちる、または黙殺されてしまうのは、こうした世界が同時に当初より横断的「トランス」の刻印を受けていたということである。すでに1848年マルクスとエンゲルスは『共産党宣言』でこう述べている。

資本、ブルジョアジーは「世界市場の搾取を通して、あらゆる国々の生産と消費とを世界主義的なものに作りあげ、(略)生産用具の急速な改良によって、無限に簡単になった交通によって、すべての民族を、もっとも未開な諸民族をも、文明のなかへ引き入れる。」(マルクス&エンゲルス 1971: 44-45)

国境線を引く国民国家的「われわれ」は国境を曖昧にしてしまう商品や貨幣のグローバルな流通および植民地化と不可分な関係にある。しかも後者は当事国や当事地域において、(政治的に越境的に組織される)解放運動を通して動員されうるような自分たちの民族的ないし国民的アイデンティティを作り上げようという欲求を呼び起こす。19世紀半ば以来の「トランス」と「インター」の相互依存の多様な歴史は、したがってつねに非対称で、しかも権力関係によって左右されてきたのであった。

20世紀後半のポスト・コロニアル、ポスト・モダン、また、その他の「ポスト」情勢にともなうようやく「トランス」の視点が人々の口に上がり、ディスコースとしても目立つようになってきたが、それとともに「インター」もまた新たな意味を獲得したのであった。再び日本を例にとれば、その近代化はもはや「西洋」による双務的な「キャッチ・アップ」の歴史として語ることはできない。この歴史はさまざまな亀裂を含みながらも全体としては成功裡に進み、韓国など他の国では挫折したけれども、日本では物質技術および諸制度の輸入と自国の伝統が結びついた結果「西洋化」に成功したのだと吹聴されるのだが、トランス・ナショナルな観点からこうした発展を見るならば、むしろ「反コロニアルなコロニアリズム」としての帝国日本の両義的な位置が前景に出てくる。そこから明らかになるのは、この植民地主義はたいてい資源や労働力のストックとして役立つ従属国(朝鮮、半植民地化された中国)に影響を与えただけではなく、それが同時に日本および東アジアにおける近代的な諸関係を構成するための不可欠の構成要因であったし、またそのようなものとして戦後の今日にいたるまで影を落としているということである。ところでこうしたトランス・ナショナルな視点はさらに、1945年に始まった「戦後」の

構想が同じように日本と欧米の両者を中心とするイメージの産物でもあることを明らかにする。朝鮮戦争とベトナム戦争を裕福な「同質の中産階級社会」を形成するための唯一の「高度経済成長」要因だと確言したのもこの構想であった。

たとえば韓国のようにかつて従属的であったポスト・コロニアルの国々では、まず何よりも「反日」と規定されるようなナショナル・アイデンティティが形成された。1998年まで韓国は公式には日本文化の輸入を禁止していた。そのためマンガなど、欧米諸国より少し早めに若い世代の韓国人たち間で求められていたポピュラー・カルチャーは当初は非合法に取引されていたのである。

「これらのマンガが日本製であることを隠すために、海賊版の翻訳には「メイド・イン・コリア」のラベルが貼られた。いわば、日本のマンガ家の作品は韓国の作家たちによってコピーされ、国の検閲上の認可が得られてからマンガとして出版されたのである。(略)今日のマンガをみれば、それらはマンガ文化の分野に属していることがわかる。それがハイブリッドで、「日本」の拒否と受容の両面を体現していることは朝鮮の歴史とナショナリズムの解釈に関して典型的なかたちで見られる。」(Yamanaka 2008: 324-325)

一世紀を超えて続いたコロニアルとポスト・コロニアルの歴史のなかで、つねに非対称で、かつ国民文化的な優勢と劣勢の要求とも関わる「日本的なもの」と「韓国的なもの」との相互行為も、最近ではそこにマンガ／マンガ文化などポピュラー・カルチャーの新しい市場をめぐる経済競争が交錯し、変化してきている。「Jポップ」と「Kポップ」、「クール・ジャパン」と「韓流」、「アンビシャス・ジャパン」と「ダイナミック・コリア」はそれぞれに対応しあうキャッチフレーズだが、これらのフレーズを使いながら政治家や「グローバル・プレーヤー」である企業は(とりわけ海外に向けて)読者、ユーザー、旅行者などの消費者を獲得しようとし、(国内に向けては)そういう企業を愛国市民とみなし、あつかうことを鼓舞しているのである。しかしながら、「J／K」は本当にナショナル・アイデンティティを創出する力があるのか、したがってまたナショナルな「インター」という言葉で表現し、理解してよいのか、という疑問が出てくる。あるいは、こうした商標を付けられた製品やそれが約束するものをローカルとグローバルの相互依存(「トランス」)として言語化するほうがふさわしいのではないかという疑問である。越境を目標とする生産やマーケティングの戦略はナショナル・アイデンティティをけっしてなくすることはない。しかし、同時にそれは(それ自身ローカル化されている)グローバルのヴァリエーションとして新しいローカル・アイデンティティの形成につながる。根底において商業的である「J／K」は、その発祥の地である社会空間と諸関係から解き放たれていくのである。

「内と外との間にある社会文化的境界を刻印するよりも、グローバルなポスト・モダンにおけるローカルなものの方が、見慣れたものと風変わりなものとの、あるいは近親関係の直感と固定した歴史的社会的な参照点を前提する必要のない距離感との間の、より柔軟で情緒的な区別に効果的にはたらくのである。」(Yoda 2000: 661)

「J」をそのもともとのナショナルで特殊なコンテキストからトランス・ナショナルで文化横断的なコンテキストへとシフトさせることによって、経済と政治の絡み

合いという視点とはまた別の視点が得られる。そこで問われるべきは、これらの製品の使用者／消費者という存在である。彼らが（たとえばマンガも含めた）これらの製品をローカルなかたちで使用・消費するかによって、初めて「Jポップ」が成立するからである。ここから再び「日マン独」に戻ることになる。具体的にこの事例に即して、「J」なるものが、一見ナショナルで文化的に固定した実体に見える国である日本とはもはや結びついていないとしたら、ではそれは何を代表することになるのだろうか、という問いを追究してみるためである。言い換えれば、それはグローバルでローカルなマンガにおいて「日本的」とは何かを問うことである。特定の技能や欲望をもった世界中のローカルなファン共同体を引きつけるのは、このマンガに特有の文法や表現なのだろうか。このような表現で「日本の」（また他国の）物語はどのように取り引きされ、またたとえ一時的にではあれ、それが再び（インター）カルチュラルな同一化を可能にするのだろうか。

10月7日の最終回には「日マン独」のすべての作家とキャラクターが顔を出しているが、しかし今回は、文化的視点の変化を画風の次元において示唆するかのようになり、3人が互い（そしてお互いのキャラクター）を描き合っている。背景には1861年にプロイセンと日本間に結ばれた条約の一部が見えるが、登場人物たち自身はちょうどマイクに向かってジョン・レノンの「イマジン」を唄っているところである（図3）。これは確かにそれ以前のエピソードで取りあげられたテーマ——食べ物、サッカー、さらにはジェンダー問題、音楽、気候、など——のまとめとして成功している。同時に英語は日独の「インター」を超越していく志向を表している。すでに最初のところで日独のデュエットはつねにグローバルな関連のなかに置かれており、「今生きる私たちは、文化の面でポルディくんのような雑種ものなんじゃないか」と言っていたのはディルク・シュヴィーガーであった（図4）。この雑種性は彼の担当部分で文字テキストと画像の複雑な絡み合いからも見てとることができる。そのためシュヴィーガー作のエピソードは、それより日本マンガらしいエピソードに比べて「消費」しづらいものとなっている。後者は小さな物語を通して両国のさまざまな現象を比較するのだが、しばしばステレオタイプ化を逃れられない。しかし2011年3月11日の出来事、すなわち東北福島（ドイツで言う）「三重の災害」⁵に関しては、普段は政治的テーマを直接あつかうことを避けるマンガ家たちも「日マン独」においてははっきりとした態度を取っている。松岡のキャラクターである桜／百合は支配的エリート層の致命的な誤りに対して自分たちの不安や怒りを表明しているだけでなく、原発や放射能についての自分たちのこれまでの無知や無関心も認めている。また、それ自体国境を越えた脅威である原発と放射能は広島出身の松岡を直接作者として登場させ、4月20日のエピソードでは「今、福島で似たように人間への風評被害が問題になってるけど同じ過ちを繰り返してほしくないよね」というように、広島犠牲者に対する差別を現在の福島の破局と結びつけさせてもいる。そしてさきに触れた最終回で彼女はその他の作家とともに「想像してごらん 国なんて無いんだと そんなに難しくないでしょう？」というレノンの歌詞を唄う。次の歌詞が「殺す理由も死ぬ理由も無く」と続くことは、知る人も少なくないだろう。

興味深いのは、たとえば、「日マン独」の第3回（2月7日）から第7回（3月7日）にかけて描かれているように、マンガというメディア自体が多様にテーマ化されていることである。そもそも「典型的に日本的」とは何なのかという問いに関して、

5 震災・津波・原発事故。

ここでは2つのレベルの間の行ったり来たりが目立っている。すなわち、ひとつは、事物に特定の文化的意味が与えられる表象レベルである。ここでは特定の要因やモノが「何かについての知」としてその正当性や歴史的正確さが問われうようになっている。もうひとつは表現あるいはスタイルのレベルである。ここからトランス・カルチャーの視点から見た「日本的なもの」を問題にしてみたい。この視点からは、とくに1990年代末以降、日本以外にもクリスティーナ・プラカのようなプロのマンガ家が登場する。シュヴィーガーは第6回で彼女のことを「ゲルマンガ家」と名づけ、「彼女の描いたマンガはドイツの読者にはもはや日本のそれと区別できない」とさえ言っている。プラカ自身は第19回(6月6日)と第21回(6月20日)で「日マン独」の登場人物となって出てきている。以下では、彼女が「日マン独」に描いた部分を手がかりに、トランス・カルチャーの3つの側面に立ち入る。グローバル化されたマンガのもつ形式的特性から出発してみよう。

「こんにちは皆さん！はじめまして、クリスです。私はギリシャ人ですが、15年前からドイツでマンガを描いています」というセリフをもってプラカは自己紹介を行う(図5)。さきには韓国のマンファに言及したが、今度は「ゲルマンガ家」である。他のローカル・ヴァリエーションとしては「OEL (Original English Language) マンガ」をあげることもできよう。ところが、日本人以外でもマンガ家たりうるのだろうか。この間に答えているのがマンガ評論家の伊藤剛である。伊藤によれば、マンガは読書行為と結びついており、その意味で文学に近く、しかももともとは日本語の文字と結びついていることから、アニメやゲームよりも「日本」への親和性が大きいのだが、この「日本」は国民国家としての日本と直結しているわけではないという。それはむしろ、「日本」と結びついたマンガのスタイル、つまり「日本スタイルのマンガ」だというわけだが(伊藤剛2008:124)、しかし、これをもって彼は何を言いたいのだろうか。

6月6日の「日マン独」で3段をぶち抜いて初登場するクリスは自分の夢見ていた日本について語っている。彼女が最初に日本を知ったのは、「こちらでも見られるアニメ」からだったという。日本は牧歌的で、浴衣を着た夏祭りはロマンティックで、学校の制服はスタイリッシュだと思っていた。つまり彼女はマンガを超えて、世界中の読者と同じように、日本を「発祥の地」とするファッションや物品をも享受していたわけである。しかし、当初から余所(日本)で作られたものばかりが消費されたわけではなかった。だから伊藤は海外で作られるマンガにおいても「マンガを読む／描く私たち」と言う(伊藤剛2008:129)。

「彼らは、自国に以前からある主流的なサブカルチャーではなく、わざわざ“manga”を選んだ。彼らが自身の「物語」を語るためにマンガを選びとった根拠として見出せるものこそが『ハリウッドに簡単に回収できない』ものではないのか。」(伊藤剛2008:138)

マンガはこの「嗜好共同体」が自分たちのストーリーを物語るための表現手段を提供しているのである。伊藤によれば、その場合とくに、簡単な線画や可愛さゆえに感情的絆や感情移入を可能にするような「キャラ」が重要な役割を果たすという。これをマンガの他の中心的な要素——コマ構成と言葉(セリフ、内声、オノマトペ)——と組み合わせることによって、複雑な感情を表現することができ、そこに「マンガ的内面」が成立するという。「そこでは……家族や友人といった親密圏の関係

を残して、社会的な属性は極度に縮退することができる」のである（伊藤剛 2008: 141）。

このような表現システムがなぜ日本に生まれ、成熟することになったのかを、伊藤はこの国の特性に結びつけ、それを環太平洋のコンテクストのなかに置く。しかし彼は国／ネーションとしての「日本」と、美的属性としての「日本らしさ」とを区別する必要があることを繰り返し強調する。ここから、マンガが世界中に広がったことに対する伊藤の解答も明らかになる。例えばアメリカではコミックは子供の心情用のものと大人の心情用のものとに分けられているのに対し、ティーンエイジャーとその感情世界のためのものはほとんど存在していなかったとして、さらにこう言われている。

「諸外国とくに欧米で日本マンガが受容された理由に、彼の地では、〈コミックス〉が児童向けと一部の趣味人的大人向けに二極分化し、思春期の少年少女の、とりわけ少女たちの心情に繊細に寄り添うようなものに乏しかったことがあげられる。こと北米では、日本のアニメやマンガは「ピューリタンの価値観に疲れた層に可能性を示し、救いになっている」という声もある。いずれにせよ社会が要請する、ある種のマッチョイズムに抑圧を感じている十代の受容に込めているという見方は許されよう。それは少女たちであり、また「弱い男の子」たちでもあるだろう」（伊藤剛 2008: 144）

伊藤の考察は「マンガ的」現代文化、あるいは「世界のマンガ化」と特徴づけられるものと足並みをそろえている。これはたんに『『メイド・イン・ジャパン』というコンテンツの地政学的拡散』として理解することではなく、特定のマンガのグローバルな広がりを後押しするような感性的文化的配置が問題となっているのであり、とくに自分たちのなかに他者と親近者を同時に探し求める、いわゆるポップ・コスモポリタン」の「共同体」においてそうだというわけだ（Berndt 2007 参照）。

トランス・カルチュラルをめぐる2つ目の側面は、マンガ史の問題との関連で明らかになる。「日本的であること」を歴史的に基礎づけようとしたり、それを中世まで遡ったり、あるいはまた言葉の語源から『北斎漫画』と関連づけようとする試みはつねにある。「日本的であること」は特定の生産様式やビジネス・モデルのことかもしれないが、これらは戦後になって初めて出てきたものであり、これをひそかに民族的でナショナルな存在としての「日本」と同一視しがたい。自ら批評家でもマンガ原作者でもある大塚英志はそのような何百年にもわたるマンガの伝統を「捏造」しようとする試みのなかに、とくにそれが——写真や映画同様に——1920年代から30年代の第一次文化グローバル化時代の産物であったことを忘却させるイデオロギーを読みとっている。当時ディズニー文化やソヴィエト前衛芸術に鼓舞されて、日本でも美的モダニズムが形成された。これは日本ファシズムの抑圧的な条件下で国家政治のなかに統合され、後にオタク文化の特徴となったいくつかのメルクマールを生み出したという。ディズニーの特殊なスタイルは占領時代にあらゆる可能な物語に向けて開かれていた（大塚英志・大澤信亮 2005: 67-69）。それがマンガとアニメが逆転してアメリカで広がりを見せていることは、かつてのアメリカ文化の「亜種」が宗主国アメリカに再び「回収」されていくことにほかならない。それを誇り高きオリジナルな「日本の文化」だとして称揚するのは、日本が陥った「戦後史の忘却」の現われだと大塚は言っている（大塚英志・大澤信亮 2005: 191）。

トランス・カルチュラルをめぐる3つ目の側面は「メディア・ミックス」という

ポスト・モダンな現象に関わる。メディア・ミックスというのは、生産者の側でより大きな経済効果を図るために、あるメディア（たとえばマンガ）のシリーズとなるようなキャラクターを他のメディア（アニメ、ゲーム）に多様なかたちで転用することである。このトランス・メディアは2000年以降日本では、海外におけるメディア市場での売り上げを高めるために、一連の政治的、法的措置による側面支援を得ている。だからメディア学のアレクサンダー・ツァールテンは、漫画／アニメの場合はひとつの製品といえるのかを問題にして、そもそも生産者と消費者を明確に分けられる旧来の意味での製品・生産物が問題となりうるのかどうかと述べている。ツァールテンによれば、たとえばアニメは、もはや内容的にも形式的にも単純にひとつのジャンルではなく、なによりも「多様な商品と活動の複合的な組織原理」だという（Zahlten 2008: 82）。マンガ／アニメ業界の生産とマーケティングの戦略は境界を越え、キャラクターと同時に、それに金と時間を費やしてくれるファンを誘導方向に文字通り活性化（アニメート）しているのである。

その場になるのはいわゆるコンヴェンションや即売会である。ここでは今日世界中で消費可能なフィクションや消費者たちをつなぐルールからなるアレンジメントが盛んにおこなわれている。1975年以来東京でおこなわれている販売見本市コミケットと比べると、その規模（2007年には3万5000の同人誌「サークル」、50万人以上の参加者）⁶にははるかに及んでいない。しかし、そのようなコンヴェンションには海外からもコスプレ・ファンやマンガのプロをかかえた同人誌の創設者、マンガ／アニメ業界の有名人たちが集まってきたり、またときには授賞のために外交官の姿も見られる。おそらくこれがマンガ／アニメのポップ・カルチャーにおける「日本的なもの」なのであろう。効果的な製品戦略、ビジネス戦略、さらにはサイボーグやティーンエイジャーやその果てしなく続く戦いといったものをめぐる物語などの特定のテーマと美的戦略をひとつにまとめ上げたもの、そこにはアイデンティティの限界との出会いの可能性と不可測性が立ち現れてくる。この世界はしばしば遊び半分でファンタジーに溢れているが、「その変換や他者との出会いは、その苦痛ともども、チャンスでありリスクでもある」（Zahlten 2008: 85）。このことは——日本をはるかに越えて——明らかにポップ・コスモポリタンと結びついた「マンガ的」認識モデルに対応する。しかし、それは彼らがそれを通して世界のなかで自己を方向づけ、行為する唯一のモデルだということではない。そのようなグローバルな認識モデルがいつ、どのように活性化されるかはさまざまである。しかし、それはナショナルなものというより、むしろローカルでサブ・カルチャー的なものになるだろう。なぜなら、こうしたポップ・コスモポリタンは場所を持たない人たちではなく、多様で具体的な関連のなかに生きている人たちだからである。だから、単数形で語られるような「日本のポップ・カルチャーにおける日本的なもの」などというものは存在せず、そのつど異なった「トランス／インター」の布置関係のなかで繰り返し取り引きされながら、新たに規定されつづけることになるだろう。

（小林敏明訳）

6 ノッパ2010 参照（特に115頁～116頁）。

参考文献

- 伊藤剛「マンガのグローバリゼーション——日本マンガ「浸透」後の世界」、東浩紀・北田暁大編『思想地図』〈vol.1〉、NHK ブックス、2008年、121頁～150頁
- 大塚英志・大澤信亮『「ジャパニメーション」はなぜ敗れるか』東京・角川 one テーマ 21、2005年
- Ötsuka Eiji: “Disarming Atom: Tezuka Osamu’s Manga at War and Peace” (transl. by Thomas LaMarre), in: *Mechademia 3: The Limits of the Human*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2008, pp. 111-125.
- Zahlten [ツァールテン], Alexander: “Something for everyone – Anime und Politik”, in: Deutsches Filminstitut – DIF/Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main & Museum für Angewandte Kunst Frankfurt (eds): *Ga-netchū! The Manga Anime Syndrome* (English edition) Berlin: Henschel Verlag 2008, pp. 76-85.
- マルクス、カール & F. エンゲルス (著) 『共産党宣言』岩波文庫、1971年
- Haug, Wolfgang Fritz: *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1971.
- Florida, Richard: *The Rise of the Creative Class*, New York: Basic Books 2002.
- Berndt, Jaqueline: “Globalisierende Manga, mangaesque Kultur: Oberflächen, Zeichen, Beziehungsgeflechte” [ジャクリーヌ・ベルント「グローバル化するマンガ、マンガチックな文化：表層と記号性、そしてネットワーク」] ベルリン日独センターでの報告、2007年10月；ダウンロード（最終確認：2012年1月10日）http://www.dup.uni-leipzig.de/~japan/cms/fileadmin/downloads/cool_japan/cj_berndt.pdf
- ベルント、ジャクリーヌ「後書き」、『日マン独：2011年の日独交流150周年を記念するマンガ/コミック・ブログ』ディルク・シュヴィーガー、松岡和佳、クリスティーナ・ブラカ作、J・ベルント編、東京ドイツ文化センター発行、2011年（非売品）、80頁～81頁
- ノッパ、ネラ「同人誌研究に見出せるマンガ研究の可能性」、ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界 / Comics Worlds and the World of Comics』(和英2巻) 京都：国際マンガ研究センター、2010年、125頁～140頁；ダウンロード（最終確認：2012年1月10日）：<http://imrc.jp/lecture/2009/12/comics-in-the-world.html>
- Rifkin, Jeremy: *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism*, Los Angeles: Tarcher 2001.
- Yamanaka Chie [山中千恵] : “Manga, Manhwa and Historical Consciousness – Transnational Popular Media and the Narrative De/Construction of Japanese-Korean History”, in: Steffi Richter (ed.): *Contested Views of a Common Past: Revisions of History in Contemporary East Asia*, Frankfurt/M., New York: Campus-Verlag 2008, pp. 321-338.
- Yoda Tomiko: “A Roadmap to Millennial Japan”, in: Yoda Tomiko and Harry Harootunian (eds): *Millennial Japan. Rethinking the Nation in the Age of Recession*, The South Atlantic Quarterly, Fall 2000, vol. 99, no. 4, Duke University Press, pp. 629-668.
- ウェブサイト（最終確認：2012年1月12日）
- Goethe-Institut (ドイツ文化センター) <http://www.goethe.de/uun/enindex.htm>
- The Japan Foundation: Enter the world of manga & anime and power up your Japanese <http://anime-manga.jp/>
- The Korean Foundation <http://www.koreana.or.kr/> „Koreana. A Quarterly on Korean Art & Culture“, Winter 2011, pp. 46-49.
- K-Pop (Korean Embassy in Germany) <http://www.korea.net/detail.do?guid=61015>
<http://www.land-der-ideen.de/en>

Manga x Museum in Contemporary Japan

Jaqueline Berndt

1. An astonishing indifference

In present Japan, comics no longer need legitimization. And even if so, depending on the genre in question, the legitimization effort would not rest upon the authority of modern institutions such as fine art or the museum. But fine art as well as the museum are crucial points of reference for western tourists, as those who come to the Kyoto International Manga Museum confirm with their expectations and occasional discontent. Recent surveys¹ reveal significant cultural differences, mainly with respect to the following three issues.

Firstly, most western visitors expect to learn something from watching exhibits, whereas the regular Japanese visitor enjoys browsing through book shelves and reading the material, giving the impression of a library user or manga-café customer. Secondly, especially European visitors tend to assume, that in a facility called museum, manga are made to represent national heritage mirroring the cultural policy of the Japanese nation state. However, as a public institution under the auspices of the City of Kyoto, which shifted the respective responsibility from its Board of Education to the Bureau of Industry Promotion in 2010, the International Manga Museum is supposed to serve, first and foremost, local identity² (and increasingly local economy as well). Thirdly, many foreign visitors expect manga to be acknowledged as a legitimate art form by virtue of the museum, last but not least, against the backdrop of the two national comics centers in Brussels (CBBD, since 1988) and Angoulême (CBDI, since 1990) and also the nationally run Korean Manhwa Museum, opened in 2009 at the KOMACON compound in Korea's self-appointed "manhwa city" Bucheon.³

1 Approximately 20% of the ca. 300,000 museum visitors per annum are foreigners. see Sabre 2011: 320-349 (chapter 10 "Le manga au musée, quelle légitimité pour la pop culture?").

2 Recent Japanese museology textbooks tie the social function of the museum solely to "regional society" (*chiiki shakai*) anyway. For example, Zenkoku daigaku hakubutsukan kōza kyōgikai 2008: 54-56.

3 Abbr. of Korea Manhwa Contents Agency. In contemporary Korea, due to public

Such references to national culture and modern institutions are not specifically foreign. They prevailed in Japan as well, when until the 1990s manga critics claimed a legitimate status for their medium in two directions: on the one hand, by emphasizing manga's parity with "high art", among other things, by leaning on authorized traditional artworks, and on the other hand, by promoting "story manga" (that is, magazine-based serializations of graphic narratives) against the other forms of manga, such as caricatures and comic-strips, which had been acknowledged earlier due to their appearance in newspapers addressed to adult readers. But in the 1990s, the story manga carved a visible place for itself in industrial terms, gaining recognition both in Japan and abroad. Suffice to mention the enormous success of the manga magazine *Shōnen JUMP* which sold about 6 million copies weekly at its best. Against this background of sheer proliferation and commercial success, strong advocacies of manga's cultural importance became less imperative. Instead of struggling for legitimization as such, manga museums are more involved in defining themselves *vis-à-vis* the practices of producing and consuming manga, which includes the defense of specific genres and fandoms against aggravated attempts at regulation.⁴ As distinct from the late 1980s when story manga began to enter the museum realm, manga critics and researchers today exhibit an astonishing indifference towards fine art in particular and legitimization in general. For curators, manga's overwhelming quantity, and how to handle it within the limited capacities of a public museum, is a much more pressing issue (Omote 2009).

In addition, curators have to reckon with readers' reservation against exhibiting and housing manga in museums. The majority of domestic fans tend to presume that the institution of the museum benefits from the popular medium (which helps to increase visitor numbers), while not offering much in return. This has been explained by allocating the institution of the museum to "the west" and manga to "indigenous Japanese culture" (Murata 2009: 166). But in Japan, manga and museum have at least one thing in common: resulting from a particular modernization which involved the localization of imports from western civilization, they are both cultural hybrids. As such they are characterized by cultural particularities as well as a globally shared modernity. Furthermore, they are equally liable to historic change. Thus, the restraint by contemporary manga readers against the institution of the museum may be traced back to its educational mandate rather than its alleged non-Japanese imprint. Imprinted by the home-made educational system and its orientation on entrance exams which not rarely sap any joy from education in general, manga readers tend to suspect

subsidies, the word *manhwa* does not only refer to caricatures or comics in the strict sense of sequential stills, but encompasses also character design, animated moving images (whether in the form of films or games) and digital creations which oscillate between traditional comics and animation, so-called webtoons. For comparison between the museums in Bucheon and Kyoto see Yamanaka 2011.

⁴ Exhibitions on the female genre of Boys' Love manga, for example, are not yet possible in Japanese museums. For a discussion of another contested because erotic genre see Galbraith 2011.

the museum of disabusing them. In this sense, the museum remains “foreign” to most manga readers. If it plays any role at all in daily life, then as a site of affirmation and reconfirmation instead of questioning common sense.

Below, I shall first introduce the International Manga Museum Kyoto and then touch briefly on its relation to fine art, before turning to a manga exhibition which illuminates the typical indifference, if not ignorance of a famous manga artist in that regard, suggesting a reversal of the modern unbalance between manga and fine art instead of its dissolution.⁵

2. The International Manga Museum Kyoto

At present, ca. 1.200 museums are registered in Japan, about thirty of which focus on manga.⁶ Like the first tiny one established in 1966 for Kitazawa Rakuten (*Saitama manga kaikan*), most of them are dedicated to single artists and run by local communities.⁷ The fact, that a national manga museum does not exist, is witness to the longstanding attitude of the central authorities. Only recently does the national government exhibit an interest in manga. In June 2009, the Agency of Cultural Affairs⁸ which has been promoting manga as “media art”⁹ by means of a special award since 1997, astonished the nation with the announcement of a new National Center for Media Arts. Lampooned as the “national manga café”, the center triggered harsh criticism—not because of its subject, but rather because of its half-baked concept and the plan to build a completely new facility in Tokyo instead of supporting already existing ones (Corkill 2009). Now the Agency facilitates an archive-oriented network of 16 institutions, including the Kawasaki City Museum, which opened in 1988 with the innovative concept of intertwining urban ethnology and archeology, photography, graphic design and manga, and the Yonezawa Yoshihiro Memorial Library, established in 2009 by Meiji University Tokyo to house the collection of one of the *komike* founders.¹⁰ Likewise initiated

5 This chapter is based on Berndt 2011.

6 Murata (2009: 182-183) lists up 51 institutions many of which do not attend to comics in the strict sense. In Japanese, there are three terms for “museum”: *hakubutsukan* (allround knowledge + building) signifying today all national museums including those which house premodern art; *bijutsukan* (fine art + building), a term which came into broad use after WWII, meaning art museum, or more precisely, art gallery; and *myūjiamu*, the loanword from English pronounced in a Japanese way. The third term is used by the Kawasaki City Museum as well as by the International Manga Museum Kyoto. It gives a lighter, more accessible impression than the older terms, and it allows for avoiding “fine art”.

7 For example, Hasegawa Machiko Art Museum (Tokyo, 1985), Tezuka Osamu Memorial Museum (Takarazuka 1994), Ishinomori Shōtarō Museum (Ishinomaki, 2001; heavily damaged by the 3.11 tsunami), Yokoyama Ryūichi Memorial Manga Museum (Kōchi, 2002).

8 The Agency belongs to the Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology (MEXT).

9 For a discussion of this term see ICOMAG 2011.

10 Yonezawa Yoshihiro (1953-2006), one of the founders of the now biggest convention for fanzines and fan art called *komike* (abbr. Comic Market) in 1975 and its long-time

and mainly run by a private university is the Kyoto International Manga Museum (MM below).

As a comprehensive cultural facility which aims to focus on manga in all its facets, the MM is quite exceptional in contemporary Japan. Its initial budget was granted by the MEXT, but Kyoto Seika University, an art college founded by pacifists in 1968, took the initiative.¹¹ Seven months after it had launched its Manga Faculty, it opened the MM based on a public-private partnership. The museum's other two main trustees are the City of Kyoto and a local civic association which still owns the ground and the building of the former *Tatsuike Elementary School* (1869-1995).¹² 90% of the museum's start-up funding were provided by a 5-year subsidy called Open Research Center. Under this name, the museum was to further Manga Studies in a manner accessible to scholars and non-academics alike, and this applied not only to events and exhibitions, but the museum itself, as the MM found itself in two positions at the same time: that of researcher and researched subject.

As distinct from the majority of similar institutions, the MM concentrates on printed matter instead of original drawings, that is, on manga as it arrives at the reader's hands. Since the late 1950s, special weeklies and monthlies have given rise to manga as a cultural medium, formed the backbone of its industry and shaped its style. Precisely these magazines come to mind when the Japanese word *manga* pops up. The MM has now about 300,000 items in its depots and public shelves, among them 30,000 magazine issues and 250,000 *tankōbon* volumes. Admittedly, manga are not limited to these publication formats (Suffice to mention manuals and general magazines). The MM does not consider them in order to keep the collection manageable, but, as distinct from usual libraries, it preserves also the *tankōbon*'s cover and banderole (*obi*) for the purpose of cultural and historical insight.

At the heart of the museum is the so-called "manga wall", consisting of book shelves in the hallways which make a total of 50.000 *tankōbon* available to the visitor. On the ground floor, the "wall" contains foreign comics, translated manga and boys' manga, on the first floor, girls' and women's manga, and on the second floor, manga for youth and adult readers. Visitors do not just read while standing anymore, but have come to sit on the floor and the stairs as well as on the wooden deck and the artificial lawn outside. At first glance, this may give the impression of a library, but the MM lacks the function of lending. The registration practice of libraries has proven to be unfit for manga anyway, or more precisely,

director. The present library with its emphasis on manga-related fan cultures is the forerunner of the Tokyo International Manga Library which is scheduled to open in 2014.

11 Kyoto Seika University was the first to introduce a manga class into its design curriculum in 1973, but the notion of manga was limited to caricature and newspaper strips until in 2000, a Department of Manga was established within the Faculty of Fine Art which included story manga. The Manga Faculty was followed by the Graduate School of Manga Studies (2010 master course, 2012 doctoral course).

12 Because local citizens established this school prior to the Imperial Rescript on Education (1890).

to the specific search needs of manga readers and researchers who focus not solely on authors but often on publishers and labels as well. While some western tourists voice discontent that the MM is “only a library”, to Japanese, it may look more like a manga café. Yet, in contrast to such internet cafés where you pay a small hourly fee in order to be left alone in a niche while reading recent bestsellers, the MM offers slightly older, almost historical material as well as the rare opportunity to communicate with other readers.

According to a recent investigation, there are four types of visitors (not necessarily identical with nationality). The first one—mostly domestic—heads straight for the book shelves without wasting a single glance on exhibits, and stays for quite some time in the same place, “privatizing” the public space. The second type—mainly foreign and elderly Japanese tourists—favours watching over reading and roams more or less the whole house. Junior high school classes on their Kyoto trip—the third type—mix the first two forms. A fourth type of visitor is interested in neither reading nor watching, but hangs around like in an amusement park (Murata et.al. 2010: 79-84). The constantly running background music may further evoke Japanese department stores or shopping malls. Composed by Seika professor Komatsu Masafumi, this soundscape seems to perform two interrelated functions: it relieves Japanese visitors of the burden of socializing, for example, the pressure to respond politely to other persons, while saving them from the feeling of social isolation.

3. “Media” and “culture” instead of “art”

On the MM’s website, its *raison d’être* is explained by reference to the appreciation of Japanese manga abroad and to the national cultural policy, stating that manga is “now being recognized as a new art field in Japan” (*geijutsu bunya*). This comes as a surprise, since the museum has so far not devoted itself to manga as an art form. The word “art” is deployed, most of all, in line with the ministry. After all, the MEXT had included manga (and anime) as a new topic in the art-education curriculum of junior high schools in 2002. But whereas in English it is common to refer to comics *artists* and in French to celebrate *bande dessinée* as the 9th art, in Japanese, manga has rather been called “culture” (*bunka*) when people felt the need to stress its equality to as well as its independence from other forms of expression. Significantly, the newspaper *Asahi Shinbun* named the manga award it established in 1997 “Tezuka Osamu Cultural Prize”. The comics that have been awarded this prize in the tradition of Tezuka Osamu (1928-1989) are current story manga series available in tankōbon format, such as Urasawa Naoki’s *MONSTER* (in 1999), Inoue Takehiko’s *VAGABOND* (in 2002) and Tatsumi Yoshihiro’s *A Drifting Life* (2009). These manga narratives represent neither exceptional explorations of the comics medium nor are they favorites of the fandom (and as such, for example, subject to fan art and cosplay). They are true manifestations of manga “culture”, insofar as they can be shared by a

broader audience than the usual taste or knowledge communities.

As “culture”, manga attracts attention especially from three different angles: firstly, as a medium; secondly, as national culture in relation to foreign countries; and thirdly, tied to local culture within Japan. The MM highlights manga as a medium. This is evident not only from the “manga wall” and the reading visitors, but also from the bilingual introduction to manga in the Main Gallery (which was opened in spring 2010 in order to meet the expectations of those visitors who wish to educate themselves). Instead of departing from the medieval *Chōjū giga* scrolls of frolicking animals and humans, the historical survey begins with printed material of the late 19th century, and precisely thereby invites occasional complaints by western fans who are apparently unwilling to revise their image of manga’s “origins” and accept the MM’s media-historical approach. Yet, as crucial as printed material may be for manga as a medium, it does not really lend itself to museum exhibitions. First of all, magazines, which form the core of manga proper, are not easily displayed, as monochrome visuals on acidic paper are much less spectacular than supplements or merchandising goods. Produced as throw-away reading material, manga magazines are also materially very fragile. But museum visitors expect to see something different for their entrance fee anyway, for example, original drawings. They usually disapprove of manga experts’ preference for the actually circulating printed matter and stay reserved against exhibitions which focus on the media-specific differences between preliminary drawing, printed magazine series and book edition.¹³

Concerning the second point, that is, the inter/national relation, it is striking that manga artists and publishers are usually not very supportive when curators approach them. In the U.S., comics exhibitions in museums increase the principal value of an artist (Kim 2009), but this is not the case in Japan. Here, most artists want to see their works appreciated by ordinary consumers not critics or researchers, probably because they have never experienced a non-commercial project to be beneficial to themselves. Especially difficult to realize are general exhibitions which focus on one genre and thus cross the rivalry between different publishing houses and magazines. The *Shōjo Manga Power!* exhibition, for example, was only realizable because it was initially put together for U.S. venues and afterwards “re-imported” to Japan (Yamada & Kanazawa 2008). Beyond the borders of Japan, or more precisely the domestic field of manga, artists were not only willing to cooperate, but many of them also realized for the first time, what they had in common as a “culture” (in this case, the culture of girls’ manga; Kanazawa 2009: 118). Usually, such background stays invisible when manga exhibitions are reviewed. But in fact, many of them are less shaped by their

¹³ For the Mangamania exhibition held at the Museum of Applied Art Frankfurt in spring 2008, the Japanese side had prepared the magazine and book editions of about two dozen double-spreads for visual comparison. However, the German curator in charge decided to snap all the books shut for the display in glass cases because he found the colored covers more attractive than the monochrome manga pages inside.

curator's concept than by the un/willingness of copyright owners to cooperate. Thus, curators are advised to build respective connections first (Takahashi 2011).

A good example for the third aspect of “manga as culture”—local identity—is provided by the Phoenix, which has adorned the MM since September 2009. Under the direction of sculptor Sudō Mitsuaki, traditional wood carvers specialized in Buddha statues created this costly work out of red-cedar wood, lacquered gold foil and glass. 4.5m high and 11m long, the three-dimensional version of Tezuka Osamu's famous manga character was a gift to the MM, supposed to strengthen the ties between the City of Kyoto and manga. Noteworthy in this regard is the actual absence of such ties. As distinct from Tokyo or Osaka, Kyoto has never been a center of manga publishing or the place of origin to a whole range of famous manga artists, and even the publication of the often-cited *Hokusai Manga* (1814-1878) started in Nagoya. Furthermore, it deserves attention that “art” is equated with craftsmanship here. But apart from the attempt at upholding traditional craftsmanship by means of manga (or vice versa), Kyoto's local identity can actually also lean on its modern history, which has been characterized by resistance against the center. Throughout the 20th century, craftsmen, artists and intellectuals developed a local and not necessarily backward-looking modernity distinct from Tokyo's. In consideration of this modern tradition, the MM could serve as a site where the local and the global meet without intercession by the “national”.

4. Triumphant manga?

Crucial for manga's legitimization in the 1990s were pioneering exhibitions in art museums, such as the Tezuka Osamu retrospective held by the National Museum of Modern Art Tokyo in 1990, and the extensive show *The Age of Manga*, organized by the two municipal museums of contemporary art in Tokyo and Hiroshima. However, the enthusiasm of public art museums to host manga exhibitions has decreased drastically since then (Kanazawa 2011: 127), one of the major obstacles being the museum's handling of narrativity. Precisely in this regard, the *Inoue Takehiko: The Last Manga Exhibition* broke new ground.

In 2008 conceived exclusively for the Ueno Royal Museum, an art gallery in Tokyo, it was so successful that it was subsequently shown also in Kumamoto, Osaka and Sendai. For the first time, a manga artist had been invited to be the organizer of his own exhibition in a museum space, and he accomplished to “change our notion of a ‘manga show’ completely”, as critic Fujimoto Yukari (2008: 68) noted. Inoue created an original episode related to his famous *VAGABOND* series,¹⁴ and he made the visitor literally read it within the museum space. In addition to doorways and walls attaining the role of manga

¹⁴ Serialized in *Morning* since 1998, 33 volumes so far of which a total of 50 million copies have been sold.

frames, single pictures of varying size and hanging height guided the viewer forward, sometimes across zigzag walls, sometimes through darker rooms. Sequences of typical manga drawings were exhibited, altered by large ink paintings on Japanese paper. Thus, the viewer was made to follow the emotional flow of the narrative but also provided insight into the artist's mastery of the brush. More than any exhibition of original drawings, this evoked the impression of "art", and the respective aura was enhanced by the fact that the artist presented an episode which was not available in print, and that photographs were strictly prohibited. Yet, Inoue did not put all the time and effort into this exhibition project for commercial reasons. On the contrary, it even affected his regular work on running magazine series. According to his own words, he aimed at "transcending the usual limits, becoming free" (op. cit. Murata 2009: 144).

The layout of the exhibition space, the strong sensory appeal and the presentation of manga as a narrative medium evoked fulsome praise, including the assertion that Inoue accomplished this only because he was unimpeded by museum conventions (Murata 2009: 141). However, this distance towards the museum did not only lead to a stance which was refreshingly unaffected by status claims; it also made Inoue's exhibition stay within the limits of both "museum" and "manga". To put it differently, his exhibition may have affirmed manga's legitimacy, but it did not raise any questions about the possibilities and limitations of the museum by virtue of manga, or reversely, widen the self-content field of manga, for example, by pointing to potentials easily overlooked in daily life. The artist felt rather challenged by a technical, or design-related, issue, that is, how to organize a narrative rhythm within a large three-dimensional space. As such the exhibition left a quite conservative impression. A closer look on what exactly the visitor was made to "read" (beyond confirming one's relation to a familiar character), and in which visual forms this narrative was presented may confirm this.

The exhibition presented how the swordsman Miyamoto Musashi, the manga's protagonist, spends the last moments of his life, recalling the people he met, dreaming of past friends and rivals, and above all, remembering the conflictual relation to his father. His last mental resort is to be an infant in his mother's arms, before he vanishes into the horizon, together with his life-long rival Kojirō. The return to the mother takes the form of seven monumental Madonna paintings. Placed near the end of the tour, in the largest room with the highest ceiling, they provided the emotional climax to the majority of the visitors, many of whom shed tears in front of these sentimental images. Neither comics panels, and as such closely interrelated with other images, nor self-contained paintings of a certain autonomy and originality, they looked highly unsettled, suggesting solid craftsmanship rather than fine art. Insofar as they deployed ink, brush and Japanese paper, they were reminiscent of East Asian painting traditions. But not only did Inoue create these pictures standing, as if in the tradition of Western easel painting, the body of the mother-like figure was also rendered in a manner close to traditions of European academism. Undressed, she would have only

remotely looked Asian, not to mention her face.

Such art-historical connotations remained invisible to the supporting curator as well as the visitors of the exhibition (including reviewers). However, the story itself offered a highly questionable closure. The somehow politically correct anti-violence theme—the swordsman repent of his deeds—led to the immersion into a comforting mother, not to reflection upon social power and individual choice or the representation of violence in manga which attracts so much attention abroad. But Inoue’s exhibition was welcomed by a huge taste community which tends to confirm what it shares at the expense of any other perspectives, and thus critical readings did not surface.

With Inoue’s exhibition, manga has become indeed the penetrator which the title of this chapter suggests by deploying the “x” of Boys’ Love discourse: there, it designates a couple, with the first partner being the strong one and the second the weak. The weakness of the museum in its relation to manga is by now common sense among Japanese readers, critics and curators. However, even in Japan with its peculiar positioning of fine art, it might be high time to reflect not only on the limitations of the museum but also its potential—as a social institution for communicating, broadening one’s horizon and changing perspectives. In order to ensure manga’s future in the age of digitalization, not only archives are needed but also sites for divergent positions to meet and commonalities to be negotiated. One of these sites may be called “museum”.

References

(all websites last access: January 10, 2012)

Berndt, Jaqueline:

_____. “Permeability and Othering: The Relevance of ‘Art’ in Contemporary Japanese Manga Discourse”, in: Livia Monnet (ed.): *Critical Perspectives on Twentieth Century Japanese Thought*, Les Presses de l’Université de Montréal 2001, pp. 349-375.

_____. “Inoue Takehiko Saigo no manga-ten—seikō/shippai no moto” [Inoue Takehiko: The Last Manga Exhibition—Reasons for its (ill) success; Jap.], in: *Shikaku no genba* (magazine, Daigo shobō), no. 3, Nov. 2009, pp. 56-57.

_____. “Manga museal, oder: Wer legitimiert wen?”, in: Thomas Becker (ed.): *Comic: Intermedialität und Legitimität eines popkulturellen Mediums*, Essen: Ch. A. Bachmann Verlag 2011, pp. 177-192.

_____. (ed.): “Tokushū: Manga to manga, soshite geijutsu” [Special issue: Manga, comics and art; Jap.], in: *Bijutsu Forum 21*, vol. 24, 2011, pp. 20-136.

Corkill, Edan: “Is a national ‘Manga Museum’ at last set to get off the ground?”, in: *The Japan Times*, Juni 14, 2009 <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fl20090614x1.html>

Fujimoto Yukari: “Tenpyō ‘Manga o yomu’ to iu koto o taikan suru” [exhibition review; Jap.], in: *Quick Japan*, no. 81, Dec. 2008, pp. 68-69.

Galbraith, Patrick W.: “Lolicon: The Reality of ‘Virtual Child Pornography’ in Japan”, in: *Image and Narrative* (Online Magazine of the Visual Narrative), vol. 12, no. 1, pp. 83-119; download: <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/>

article/view/127

ICOMAG 2011 proceedings: *The Locality and Universality of Media Geijutsu: Beyond "Cool Japan"* (En. & Jap.); download: plaza.bunka.go.jp/festival/about/international.pdf

Kanazawa Kodama:

_____. "Manga x bijutsukan" [Manga x art museum; Jap.], in: Omote Tomoyuki et.al. 2009, pp. 79-137.

_____. "Bijutsukan de no mangaten" [Manga exhibitions in art museums; Jap.], in: J. Berndt (ed.) 2011, pp. 127-131.

Kim Munson: "Beyond High and Low: How Comics and Museums Learned to Co-exist", in: *International Journal of Comic Art*, Fall 2009, pp. 283-298.

Murata Mariko: "Museum ni manga ga yatte kita!" [Manga has come to the museum; Jap.], in: Omote Tomoyuki et.al. 2009, pp. 139-230.

Murata Mariko, Yamanaka Chie, Tanigawa Ryūichi & Itō Yū: "Kyōto Kokusai Manga Museum ni okeru raikansha chōsa" [Investigation on visitors to the Kyoto International Manga Museum; Jap.], in: *Kyōto Seika Daigaku kiyō* [Journal of Kyoto Seika University], no. 37, 2010, pp. 78-92.

Omote Tomoyuki: "Manga kara hirogaru museum kūkan: Kyōto Kokusai Manga Museum no jirei yori" [Manga expanding the museum space: The example of the Kyoto International Manga Museum; Jap.], in: id. et.al. 2009, pp. 13-77.

Omote Tomoyuki, Kanazawa Kodama & Murata Mariko: *Manga to museum ga deau toki* [When manga and museum meet], Kyoto: Rinsen shoten 2009.

Sabre, Clothilde: *La mise en tourisme de la pop culture japonaise: La légitimité culturelle par le croisement des regards exotiques*, Thèse soutenue à Lille, February 2011.

Takahashi Mizuki: "Mangaten no konnan ni tsuite" [On difficulties with manga exhibitions; Jap.], in: J. Berndt (ed.) 2011, pp. 123-126.

Yamanaka Chie: "Dare no tame no museum?" [Whose museum?; Jap.], paper given at The 3rd imrc Conference, Bucheon 2011; download: <http://imrc.jp/lecture/2011/10/3.html>

Zenkoku daigaku hakubutsukan kōza kyōgikai nishi nihon bukai [National association for museology courses at universities, West-Japan section] (ed.): *Atarashii hakubutsukangaku* [New museology; Jap.], Tokyo: Fuyō shobō 2008.

Jaqueline Berndt, Dr.phil., Professor in Manga/Comics Theory at the Manga Faculty of Kyoto Seika University, acting head of the Graduate School of Manga Studies. Her research interests include aesthetics of comics/manga, and "Art" as discourse and institution in modern Japan, with a special focus on manga's postcritical role and critical potential in relation to not only affective communities but society at large. For publications see <http://berndt.ehoh.net/>

ジャクリーヌ・ベルント

美学博士、京都精華大学マンガ学部教授（マンガ理論）、マンガ研究科長。マンガの美学、近現代日本における制度と言説としての「芸術」、マンガの脱批評性および、情動的共同体に限らないマンガの社会的批評力について研究。主な研究業績については<http://berndt.ehoh.net/>を参照。