

« Ligne claire » 考察

太 田 未 々

« Ligne claire » を日本語に訳すとなると、どのような訳語が適切であろうか。「明確な線」や「はっきりした線」と言うことが出来るかもしれない。フランス語圏のマンガである「バンド・デシネ」(Bande dessinée 以下 BD とする)の描画スタイルにおいて一つの大きな潮流をなすこの「リーニュ・クレール」は、日本ではあまり耳にすることのない用語かもしれない。しかしバンド・デシネにとどまらず、アメリカのコミックや日本の漫画、アニメ、ポスターのイラスト、その他のイラストレーションには、リーニュ・クレールの系統に属しているものが非常に多い。特に日本は、遡れば鳥獣人物戯画や浮世絵から始まり現代まで、そのような平坦で単純な描線で溢れかえっていると言えよう。そのようにリーニュ・クレールが我々にとってあまりにも馴染みやすく当然の技法になっているぶん、日本ではこの用語が誕生した歴史やその定義などは今まで取り上げられてくることがあまりなかった。そこで本稿では、リーニュ・クレールはマンガというメディアの特質そのものにも結びつけられ得る非常に重要な表現手法であることを示すべく、リーニュ・クレールが如何にして生まれ、定義され、BD の歴史の中でどのように受容され発展したかを紹介した後、リーニュ・クレールとその周辺を眺めつつ描線の持つ力について考察を進めてゆく。

1. リーニュ・クレールの誕生

そもそもこの « Ligne claire » という用語が生まれたのは、バンド・デシネが生まれた時代よりも随分後のことである。BD の起源をロドルフ・テプフェール (1799-1846 ⁽¹⁾) に求めるのならば、それは彼が『ジャボ氏の物語』を出版した 1835 年であると言える。そしてそれから 142 年後の 1977 年、オランダのマンガ家ジュースト・スヴァルト (1947-) がロッテルダムで開かれた展覧会のカタログの中で、ベルギーのマンガ家エルジェ (1907-1983) のスタイルを指して « la klare lijn » という言葉を用いた。これこそフランス語にして « ligne claire » が、初めて BD に関する言説内に現れた瞬間である。現在でこそシンプルな描線の作風を指して広く「リーニュ・クレール」と呼んでいる。しかし厳密には、リーニュ・クレールは元々大きな流派としてあったわけではなく、エルジェという一人の作家のスタイルを指して用いられた名前に過ぎない。それが様々な作家に

引き継がれてゆき、現代においてはバンド・デシネを語る時には欠かすことの出来ない一つの要素にまでなったのである。

ではまずリーニュ・クレールの父親であるエルジェの簡単な紹介と、彼の作家としての活動を見てゆく。



図 1 Hergé, *Les Aventures de Totor, C.P. des Hannetons*, Casterman, 1973, <https://www.bdtheque.com/series/6156/totor-cp-des-hannetons>

『Aventures de Tintin』は、1929年に『ル・プティ・ヴァンティエーム (Le Petit Vingtième)』に掲載された。この雑誌は先述の『ル・ヴァンティエーム・シエークル』の週に一度ついてくる子供向け付録雑誌である。しかし第二次世界大戦が勃発すると、ベルギーはドイツ軍の侵攻を受けて戦争に巻き込まれてゆき、そうした中で『ル・ヴァンティエーム・シエークル』は1940年5月20日をもって廃刊となる。しかしその後、対独協力的な雑誌『ル・ソワール (Le Soir)』からの依頼を受けたエルジェは、『タンタン』の連載の場をそちらに移した。

媒体とリーニュ・クレールとの関係は後に述べるが、ともかくもここでまず重要なのはエルジェが雑誌マンガからスタートしたという点である。今日のヨーロッパマンガにおいて、雑誌掲載の後に単行本化という流れはほぼ消滅している。そもそもマンガ雑誌はごく少数しか存在しておらず、今日大抵の作家達にとっては「アルバム⁽²⁾」と呼ばれる単行本を一冊作り上げることが「BDを作る」ということなのである。ストーリーを分割して掲載し、毎号読者を引きつけるような展

エルジェ (Hergé) は本名ジョルジュ・レミ (George Rémi) 1907年にベルギーのエテルベークに生まれた。ペンネームは本名のイニシャル (GR) をひっくり返してアルファベット読みにしたものである。エルジェは幼い頃から絵を描いており、所属していたボーイスカウトが発行していた雑誌のイラストを手がけたりもしていた。彼が職業としてイラストを描き始めたのは1925年9月1日、『ル・ヴァンティエーム・シエークル (Le Vingtième Siècle)』という右翼系のカトリック新聞においてである。

さらに1926年にはベルギーの公式ボーイスカウト雑誌である『ボーイスカウト (Boy Scout)』で表紙や記事を担当するようになった。そして同年その雑誌において『トートルの冒険 (Les Aventures de Totor, C.P. des Hannetons)』(図1)という作品を受け持つこととなり、1929年まで連載を続けた。まだ粗さの残る絵柄ではあるが、『タンタン』の下地はすでに出来ていると言えよう。

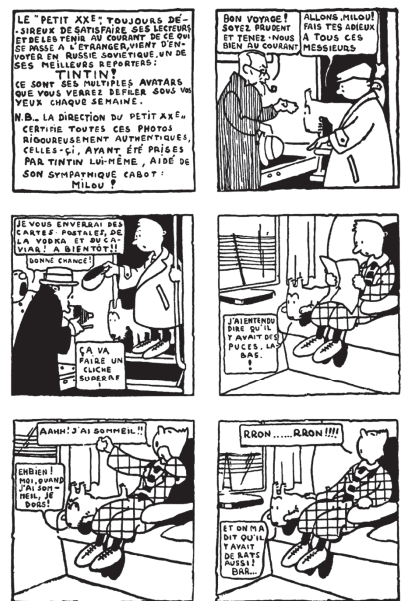
そしてエルジェの生み出した、BDの歴史において最も重要な作品の一つとされている『タンタンの冒険 (Les

開で終わらなくてはならない連載形式の持つある種の制約の中、『タンタン』は生まれ、成長していったのである。

中身を見てみると、始まりの冒険である『タンタン ソビエトへ (Tintin Au Pays des Soviets)』(図2)は先の『トートル』とは異なり、吹き出しにセリフが書き込まれる形式をとっている。第一作ではまだコマ割りは定型四角コマが規則的に並べられているだけであるが、絵物語形式からはすでに脱却している。複雑な構成や図像は一切見られず、キャラクターたちの顔は非常に単純な要素だけで構成されており、基本的に無表情を維持している。さらに、現在世界各国で読まれているアルバムの『タンタン』はカラーであるが、雑誌掲載の際は白黒であった⁽³⁾。つまり初期のエルジェは着色を前提として作品を描いてはおらず、リーニュ・クレールは白黒の線画が土台となってスタートしていることが分かる。

そして雑誌で連載が進めば、一つのエピソードがアルバムにまとめられ出版される。この流れは現代日本の漫画と同じである。エルジェは1933年末にはベルギーの出版社カステルマン (Casterman) と契約を結んだ。当初は表紙のイラストを提供するくらいの関わりであったが、後にここから『タンタン』のアルバムが出版されることとなるのである。丁度その頃1930年代後半になって、フランスやスイスでは白黒の本はあまり売れなくなってしまった。そこでカステルマン社は売れ行きを伸ばすためにエルジェにカラーに移行する提案をした。当初エルジェは線の持つ表現力を隠してしまう着色に抵抗を示していたが、1942年には出版社に説き伏せられ、以後のアルバムはオフセットによるカラー印刷になった。その後もエルジェは着色に関して表現上の困難を感じていたようである。如何に描線の「伝わりやすさ」を失わずに色をその上にのせるか。そう考えた先に、グラデーションや陰影などを排除した平面的な着色に落ち着いたのであろう。エルジェの描画における選択は、常に明快さを最優先にして行われているのである。色彩に関しては次節で再び取り上げることとする。

アルバム移行に際しては、元々白黒の絵にカラーをつける為に絵自体に手直しも加えられている。さらに初期の白黒アルバムでは100ページを超えていたが、戦時中には紙不足も相俟ってページ数を減らさなくてはならなかった。このようにして現在のアルバムと同じ62ページに落ち着き、現代の我々の知る『タンタン』のアルバムが出来上がったのである。



②

図2 Hergé, *Tintin Au Pays des Soviets*, Casterman, 1930, p.2, <https://www.tintin.com/fr/albums/tintin-au-pays-des-soviets>

ところで、こうしたカラーアルバム移行作業をエルジェ一人で全て行うことはかなりの重労働である。そこでエルジェは一種の「スタジオ」を作り多人数で作業することを考え始めるようになった。最初の協力者となったのが、エルジェとスタイルの似ていたエドガー・P・ジャコブス（Edogar P. Jacobs, 1904-1987⁽⁴⁾）である。後にジャック・ヴァン・メルケベケ（Jacques Van Melkebeke, 1904-1983）がシナリオ制作に関わってくるようにもなった。そうして 1950 年にスタジオ・エルジェが組織され、1986 年までエルジェ作品や関連商品を制作するチームとして活動した。スタジオでエルジェの作品を分業的に制作してゆく為には、エルジェの技術がメンバーに共有されていなくてはならない。その必要性から、エルジェの描画はより一層システムティックになっていったのである。このようにして現在の我々が考えるリーニュ・クレールの形式は、アルバム移行作業、そしてスタジオにおけるチーム作業の中で彫琢されていったとすることができるであろう。

また、スタジオよりも以前にエルジェはチームでの活動を行っており、その経験もエルジェの創作に影響を与えたと思われる。それが「アトリエ」である。当初は『ル・ヴァンティエーム・シエクル』での仕事部屋の同僚であったジョゼ・ド・ローノワ（José De Launoit）とエルジェが非公式に「ラトリエ・エルジェ（L'Atelier Hergé）」として活動していたが、1934 年 1 月 3 日に公式に立ち上げたものである。第二次世界大戦の勃発まで、主に商業広告の作成を手がけていた。この時期の広告制作は、エルジェの簡潔明快な画面を作る能力にとって大いに糧になったはずである。

さらにエルジェの作画に影響を与えたものを今一つ挙げるとすると、1928 年のトーキー映画との出会いがある⁽⁵⁾。まさに『タンタン ソヴィエトへ』が生まれる一年前のことである。この点に関して、エルジェのラジオインタビューへの発言が興味深い。

僕は自分のストーリーを映画のように考えている。だからナレーションも叙述もしないのです。何よりイメージに重きをおいていますが、それは勿論 100% 音声付きのトーキー映画で、セリフはキャラクターの口からグラフィックとして出てくるのです。

Je considère mes histoires comme des films. Donc, pas de narration, pas de description. Toute l'importance, je la donne à l'image, mais il s'agit naturellement de films sonores et parlants 100% ; les dialogues sortent graphiquement de la bouche des personnages⁽⁶⁾.

イメージとテキストが分離している無声映画が絵物語的であるとすれば、人物とセリフが同時に知覚される発声映画はバンド・デシネ的であると言えよう。確かに『タンタン』の画面からは、カメラの視点、人物や大道具・小道具の配置など、非常に映画的に作られている印象を受ける。さらにエルジェは意図してレチタティーヴォ⁽⁷⁾も最小限にとどめており、内容伝達の全てをイメージに託そうという姿勢が非常に強く伺える。イメージに最大限の表現能力を付与するために、エルジェは映画を参考にしてリーニュ・クレールの形を作ったのである。

そしてエルジェの活動の場の最終段階であり、BD 制作の形として重要なのが、1946 年 9 月 26 日に創刊された『ル・ジュルナル・タンタン (Le Journal Tintin)』である。「7 歳から 77 歳の若者の新聞 (Le journal des jeunes de 7 à 77 ans)」という副題が、『タンタン』が年齢を超越して読まれ得る作品で、制作者側もそのことを自覚しそれをむしろ狙っていたということを物語っている。元々創刊のアイデアは『タンタン』の成功を見たアンドレ・シナーヴ (André Sinave, 1921-1992) から出たものである。そこから実際にブリュッセルにロンバール出版 (Le Lombard) を立ち上げたのはジョルジュ・ラルマン (Georges Lallemant)、そしてとりわけ中心となったのが営業部長レイモン・ルブラン (Raymond Leblanc, 1915-2008) である。エルジェは美術部門の長としての位置についた。

この雑誌はもちろん『タンタン』が目玉の雑誌であり、エルジェの存在感は大きく絶対的なものであった。しかし作家がエルジェ一人では雑誌が立ち行かないのも事実である。そこでエルジェも認め得るような作家たちが雑誌に招き入れられた。雑誌は以降『タンタン』連載の基盤となり、また、リーニュ・クレールと同義の「エルジェ派 (L'Ecole d'Hergé)」が形成されてゆくこととなる。

先述のスタジオ然り雑誌然り、エルジェの周りには様々な同業者、協力者が集まっていた。彼の作品とりわけ『タンタン』は、当時のベルギー BD 界、出版界の中心にあり、周りを巻き込む大きな力を持っていたのである。それはまた、幅広い年齢層の読者を引きつけるリーニュ・クレールの在り方とも通じているのかもしれない。

2. リーニュ・クレールの定義

冒頭で述べたように、「リーニュ・クレール」という名称は元々エルジェのスタイルに与えられている。それでは今日、それはどのように説明されているのであろうか。あくまで「エルジェのスタイル」を示すものであるということに留意しつつ、最も一般的と思われる定義⁽⁸⁾を例に引いて、後に考察を加えてゆきたい。まとめると次の六点になる。

- ①均一な太さの黒い輪郭線 ②陰影の排除 ③平面的でシンプルな着色 ④装飾のリアリズム
- ⑤直線で囲まれた均一的なコマ割り ⑥背景の統一性・連続性

こうした特徴は皆、画面の中に不明瞭さを残さないためのものであると言える。不必要な装飾を排除し、ひと目で何が起きているのが理解できなくてはならない。エルジェはそのことを突き詰めていったのである。図 3 を見れば以上の特徴が全て確認できるであろう。

いくつかの線を重ねずに、一本のくっきりとした線で全ての輪郭線を描いており (①)、基本的に線が開いていることはなく、全て繋がって閉じられた輪郭線になっている。『トートル』ではま

住む世界と同じ空気が流れているような印象すら受ける。であるからこそ読者はタンタンの冒険の中に入り込むことが出来るのではないだろうか。エルジェに関するマクラウドの言説もそのことを説明している。彼曰く単純化された線で描かれたキャラクターを見る読者は自分自身をその中に見ているという。そうしたアイコン的なキャラクターを「なるための線」と名付け、リアルな背景を「見るための線」と名付けている。この二つの線を組み合わせたエルジェの作品の読者は、「キャラクターの仮面を被り、感覚的に刺激に満ちた世界へ安全に入っていける」のである⁽¹²⁾。

エルジェがリーニュ・クレールを追求したのは、自分のスタイルを創出しようという野心からではない。まず何より子供の読者が物語を理解し、その世界に入り込んで楽しんでもらう為である。しかしまたティエリ・グルンステンが指摘する通り、エルジェの物語が全く「味気なく」「子供っぽい」ものであると考えるのも誤りである⁽¹³⁾。洗練されたリーニュ・クレールが読者に伝えるものは、無味無臭の「洗浄」されたものではない。悪夢⁽¹⁴⁾や迷信、心霊や超能力などの要素も『タンタン』の世界に織り込まれている。そもそもタンタンの冒険する国々は当時の世界に起きていた問題をはっきりと映しており、大人の目から見ると決して無邪気な物語とは言えないのである⁽¹⁵⁾。それが子供だけにとどまらず大人の興味をも引きつけた一つの要因になっているのかもしれない。

以上より、リーニュ・クレールとは描画のスタイルだけでなく、色彩や背景、ページ構成、果ては物語の構成にまで及ぶ、明瞭さの追求であったと結論づけることが出来る。この突き詰められたスタイルは、エルジェを中心にして多くの作家の描画の中に見出されるものとなる。

3. リーニュ・クレールの系譜

以上で確認してきたようにエルジェのスタイルを指してリーニュ・クレールと形容するものの、それではエルジェより前の作家達はそう呼ぶことが出来ないのであろうか。否、むしろエルジェは彼に先立つ様々な作家の絵柄から影響を受けて自分のスタイルを作り上げている。つまりリーニュ・クレールのエッセンスを含むスタイルは彼以前から存在しているのである。そしてエルジェによって完成されたスタイルは、同時代の作家、さらには現代の作家達にまで非常に強い影響を与えている。以下ではエルジェが直接影響を受け、そして与えた範囲に止まりつつ、リーニュ・クレールの系譜を辿る。

まずエルジェの初期作品『トートル』から見ると、この作品はコマの中に描かれたイラストの下にテキストが配置されている形式をとっており、いわゆる「絵物語」という部類に分けることができる。第一次世界大戦前まではこの形式が支配的であり、現代的な意味における「バンド・デシネ」とは呼び得ないが、その前段階と言ってよいものである。コマ下のテキストが消え吹き

出しが現れるのは、アメリカのコミック・ストリップが雑誌・新聞という大衆メディアを通してフランスに流入、定着してからのことである。エルジェが『トール』を制作した当時のフランス語圏における BD のスタイルは移行期にあり、当作品内にも吹き出しに入った疑問符や、稀にセリフも見ることができる。しかし同時にコマ下のテキストは終始維持されたままであり、折衷的なスタイルをとっていた。そして彼がこの絵物語形式を採用した理由には、『フヌイヤール家』で有名なクリストフ (Christophe, 1856-1945⁽¹⁶⁾) の影響を受けていたことが挙げられる⁽¹⁷⁾。クリストフはこの形式を最大限に活用し、一つの完成に押し上げた作家である。エルジェはこの段階でももちろん絵物語形式も吹き出し形式も両方目にしているはずの世代であるが、前者の影響が彼の中では強かったのかもしれない。ストーリーを明確に伝える描線・構成をエルジェはクリストフから学び、それが彼の初期制作物の下地になっていたと考えることができる。

次いでエルジェは絵物語の慣習から抜け出し、吹き出しをコマ内に導入した。それが『タンタン』からである。この時になって初めて、彼の作品はまさに現代的な「バンド・デシネ」と呼ぶことのできるものになった。その変化の裏には、彼が当時尊敬していたアラン・サン＝トガン (Alain Saint-Ogan, 1895-1974⁽¹⁸⁾) が与えた大きな影響があったことは看過できない。

サン＝トガンは『ジグとピュス (Zig et Puce)』(図4) という作品で大人気となった20世紀を代表する BD 作家である。『ジグとピュス』は1925年から『ル・ディマンシュ・イリュストレ (Le Dimanche Illustré)』という新聞で連載開始した、「アメリカ風」の作品である。彼以前にも吹き出しのみでストーリーを展開してゆく作品も存在したが、彼ほど巧妙にマンガのコードを自分のものにして使いこなしたフランス人作家はいなかったであろう。漫符や効果線、吹き出しの形など現代マンガに通じる要素がすでに彼のページには定着している。先のリーニュ・クレールの定義に照らし合わせてみても、はっきりとした輪郭線、陰影線の排除、平面的な着色、均一なコマ割りの四項目に関しては問題なく当てはめることができるであろう。内容としても、アメリカを目指して世界中を巡るジグとピュスと、レポーターとして各国を飛び回るタンタンには類似点が見受けられる。サン＝



図4 Alain Saint-Ogan “Zig et Puce veulent aller en Amérique”
Dimanche-Illustré, 03/05/1925, N.114, p.16, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9112023z/f16.item>

トガンは主人公二人にペンギンのアルフレッドというマスコットキャラクターを伴わせたが、タンタンにおけるミルーもその系譜を辿っている。

漫符の使用に関しては、『レパタン (*L'Epatant*)』や『レ・ベル・イマージュ (*Les Belles Images*)』といった雑誌などに掲載されていた絵物語や BD で目にしていたものの影響も少なからずある⁽¹⁹⁾。

他にも『タンタン』には、ウィンザー・マッケイ (Winsor McCay, c.1867-1934⁽²⁰⁾) の『夢の国のリトル・ニモ (*Little Nimo in Slumberland*)』から影響を受けたと思われる構図・コマ割りが現れたり、動物の表情にはバンジャマン・ラビエ (Benjamin Rabier, 1864-1939⁽²¹⁾) の影響が感じられる。特にラビエは 1898 年にタンタン＝リュタン (Tintin-Lutin) というキャラクターを生み出したが、その髪型や服装などの類似からエルジェはここからタンタンのイメージを得たのではないかと考えられている。

そしてエルジェを考えるに当たってアメリカの影響も決して無視してはならない要素である。エルジェ自身が当時読んでいた同時代の作家には、アメリカのジョージ・マクマナス (George McManus, 1884-1954⁽²²⁾) の『イリコー家 (*La Famille Illico*)』が挙げられる⁽²³⁾。マクマナスの画面には、『タンタン』の装飾のリアリズムが見出せる。キャラクターの衣服や、建築物、大小道具の描写方法などにおいて影響を受けたと思われる。

フランスの絵物語は長い間、線の多い写実的な絵柄が大部分を占めていたが、アメリカのコミック・ストリップは線の少ない「ポップな」絵柄が多く見られる。アメリカ人作家の丸みのある絵柄や愛嬌のあるキャラクターは、20 世紀初頭のフランス人作家たちに大いに影響を与えた。先述したようにサン＝トガンがその好例である。そうした状況はベルギーでも同様であったであろう。そんな中エルジェは現代マンガの技法をサン＝トガンから間接的に吸収しただけでなく、アメリカのコミックにも直に触れて学んでいたのである。

こうした絵物語や BD、コミック・ストリップは定期刊行誌内に掲載され市場に溢れていた。当時の子供たちはこうした媒体を通じて様々なイメージを取り込み、想像力を育んでいたのである。エルジェもそうした子供の一人であり、イラストに対する好みや感性を幼い頃に磨いていたのであろう。彼はそれらのイラストからエッセンスを抽出し、自分の絵柄を作り上げていったのだと言える。そうして彼が論理化し、形式化したその作画スタイルが『タンタン』において結晶化しているのである。エルジェの「リーニュ・クレール」は、必ずしも彼の独創的な天才によるものではない。子供時代に養われた美的感覚に従って、他作品から技法を抽出し、洗練させた結果生まれたものなのである。

そして最後にエルジェの「後」の系譜を確認しなくてはならない。『タンタン』が人気を博してからというもの、エルジェの影響というものは多大なものであった。エルジェと同時代から現代に至るまで、非常に広い範囲の作家たちに参考にされてきたのである。

同時代作家の例としてはジジェ (Jijé, 1914-1980⁽²⁴⁾)、ジアノラ (François Gianolla, 1907-1990)、

エヴァニー (Evany, 1910-1989) など、彼らの作品を見るとエルジェの影響力の強さがいかほどのものであるのか伝わってくる。

例えばジジェが1936年の5月に『ル・クロワゼ (Le Croisé)』で連載を開始した『ジョジョの冒険 (Les Aventures de Jojo)』は、設定にも絵柄に関しても『タンタン』によく似ている。というのも、エルジェの活躍した『ル・プティ・ヴァンティエーム』に対抗したい編集者が当誌の『タンタン』を生み出すようジジェに依頼したからである⁽²⁵⁾。そうした理由もありジジェの作品にははっきりとした形でリーニュ・クレールが採用されている。しかし彼はエルジェの模倣で終わるような作家ではなく、写実的な絵柄も駆使して自分なりのスタイルを獲得し、実にエネルギーに創作活動を展開した。

しかし他二人はエルジェが連載を止めた作品を引き継いで描いている。そのため彼らはエルジェの技法を「吸収する」というよりもむしろ半ば「吸収された」と言うこともできるかもしれない。同時代の作家達は、傑出したライバルとしてエルジェが存在していたため、その影響も実に直接的で一種の脅威であった。『タンタン』のように売れる作品を掲載しなくてはならない、という出版社の思惑も加わり、意に反して「エルジェ的」を採用しなくてはならなかった作家もいたであろう。

現代ではフロッシュ (Floc'h, 1953-)、テッド・ブノワ (Ted Benoit, 1947-2016)、テオ・ヴァン・デン・ボーハールト (Theo Van den Boogaard, 1948-)、アラン・ゴファン (Alain Goffin, 1956-)、ヴィットリオ・ジャルディーノ (Vittorio Giardino, 1946-) など、枚挙にいとまが無い。ここに挙げた例だけを見ても、エルジェの影響がフランスとベルギーだけに止まらず、イタリアやオランダなどにまで及んでいるのが分かる。さらに、かつての作家達と異なりエルジェと競う必要のない現代の作家達は、より自然にリーニュ・クレールを自分の中に取り込もうとしているような印象を受ける。彼らにとってエルジェはモデルの一つであり、「エルジェに近付くために描く」のではなく「自分の作品を描くためにエルジェに近付く」のである。

4. リーニュ・クレールと「リーニュ」の力

リーニュ・クレールが強い影響力を同時代の作家に及ぼしていた一方、エルジェとは距離を置きつつ、しかしその特徴を一部共有するようなスタイルも存在していた。それらを比較することで、ベルギーの作家たちが描線に託そうとしたものの本質を探ることができるかもしれない。そこで本稿で最後に触れたいのが雑誌『ル・ジュルナル・ド・スピルー (Le Journal de Spirou)』(以下『スピルー』)の作家達である。

『スピルー』は1938年4月21日に出版者ジャン・デュピュイ (Jean Dupuis, 1875-1952) によって創刊されたベルギーのBD週刊誌である。当誌で活躍した作家は多数いるため、アンドレ・

フランカン (André Franquin, 1924-1997⁽²⁶⁾)、モリス (Morris, 1923-2001⁽²⁷⁾)、ウィル (Will, 1927-2000)、ペヨ (Peyo, 1928-1992⁽²⁸⁾) を代表作家として挙げるにとどめる。才能豊かな若き作家達の手によって魅力的なキャラクターが生まれ、大人気シリーズが生み出された。

『スピルー』に見られる作画スタイルは「アトム・スタイル (Le style atome)⁽²⁹⁾」もしくは「リーニュ・ソンプル (la ligne sombre)」と呼ばれている。そして先述のエルジェ派が「ブリュッセル派 (L'Ecole de Bruxelles)」とも呼ばれていたのに対して彼らは「マルシネル派 (L'Ecole de Marcinelle)」とも呼ばれていた。マルシネル派はシステムティックと言うよりも、それぞれの作家にそれぞれの絵柄があり、作者の存在が感じられるような生き生きとした作品が多い。

マルシネル派の BD は陰影や描き込みの少ない描線、平面的な着色、装飾のリアリズムなどという点においてはリーニュ・クレールと同様である。しかしキャラクターの動作の質がエルジェのそれとは異なっている。フランカンの作品 (図 5) が良い例であるが、まるでゴムボールが跳ねているような柔軟性を持つダイナミックな身体の動きが特徴的である。吹き出しも丸く、文字も大文字のみで書かれている点がエルジェとは異なる。ストーリーも誇張の効いたギャグが多く見受けられ、いわゆる「俗っぽさ」がある。

さらにマルシネル派の作家達は、アメリカのコミックの影響をエルジェ以上に受けていると言っても良いであろう。実際フランカン、モリス、ジジェは 1948 年に憧れの地ロサンゼルスに旅立ち現地で生活していたこともある。エルジェが当初クリストフの影響下で慣習的な絵物語スタイルをとっていたのに対し、多くの『スピルー』作家達にとってはコミック・ストリップのスタイルこそが幼い頃から触れていた「BD の姿」であったのであろう。

彼ら自身の発言や作品そのものから分かるように、マルシネル派の作家達はエルジェと同様に明快な画面、分かりやすい面白さを求めている。しかし彼らはエルジェのリーニュ・クレールには決して吸収されることなく自らのスタイルを築き上げ、それを守り続けた。そしてその異なる二流派の持つ共通点の中こそ、世代を問わず読者を引きつける「BD を描く線」を見つける手がかりがあるのではないかな。

簡素な線で明快な画面を、幅広い読者に受け入れられる作品を、という流れが 1930 年代からベルギー BD 界に起こりそして黄金期が訪れたことは大いに注目すべき現象である。『タンタン』と『ス

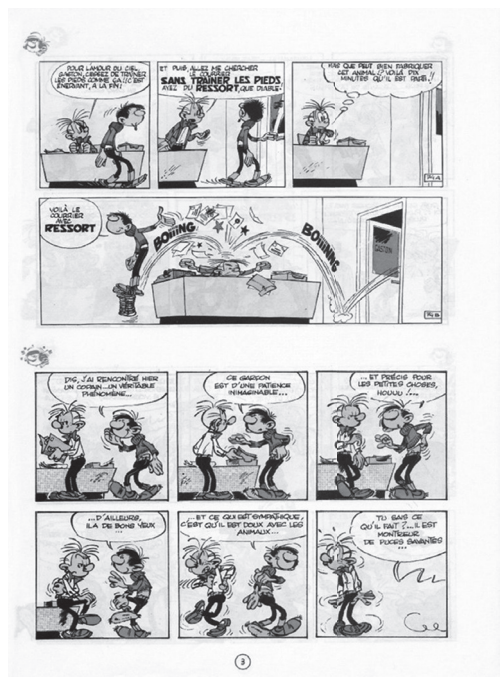


図 5 André Franquin, *Le bureau des gaffes en gros*, Dupuis, 1972, p.3.

ピルー』の二つはスタイルこそ異なるが、描線の持つ伝達力に着目し重視していたことには違いはない。この二つのスタイルが持つ共通の「リーニュ」を、如何に分類し名付けるべきであろうか。

まずここで強調したいのが、黄金期のベルギー BD が大量生産を前提とした大衆向け紙メディアとして制作されているという点である。つまり雑誌という媒体が、簡素な線を要求しているのだと考えられるのである。そもそも BD は、19 世紀後半から 20 世紀初頭までの間に、版画イラスト付き雑誌・新聞の中で発展してきたジャンルである。版画という技法、媒体が、BD の歴史の一番底に存在している。テプフェールが自らの発明を指して「版画物語 (histoires en estampes)」と呼んだことも、版画と BD の関係の深さを物語っているであろう。

版画は彫りと刷りの二つの段階を経て描線が紙面に写される。テプフェールが利用した転写石版は木版画よりもずっと作者の描線を維持したまま印刷できたが、やはり紙に直接描くよりも一つ多くのプロセスを経ている。少しでも描線の持つ表現力を媒体に「移す」為には、線が密接せずに画面に現れている方がよい。こうして版画は余分なものを削除し、よりよく伝わる「リーニュ」を選択し確立してきたのではないだろうか。オフセット印刷などが導入されることによって版画という手法は用いられなくなるが、簡明な線を用いた表現はその後歩みを続けてゆく。

エルジェやフランカンの世代は、そうした前世代からの描線の伝統を引き継いだという面も一方ではあるだろう。しかし 20 世紀半ばの雑誌・新聞はというと、作者の描線は何の変更もなく紙面に現れることができる。その為、ここで「リーニュ」を要求するのは先ほど述べた通り媒体そのものであると言える。第一節で触れたエルジェの広告制作の経験も、大衆に向けた情報伝達媒体が一目で認識・理解できる画面を求めていた為に、彼のリーニュ・クレールの成熟に繋がった。同様に雑誌も新聞も、まず読者の目に抵抗なく入って行くイメージが必要である。そして週刊などとなってくると制作速度も重要になってくる。スペースやページ数の限られた紙面に収めるという制約もある。19 世紀、20 世紀を通して、こうした窮屈なフィールドで最大限のパフォーマンスをしたのが BD 作家達であった。制約を課されることで表現力は輝きを増し、他の媒体では見ることの出来ない「自由」が生まれる。そしてその成果の一つがリーニュ・クレールであり、またリーニュ・ソンプルであったのである。この二つを貫く線に強いて名前をつけるとするならば「語る線」つまり « la ligne parlante » とでも言えるであろうか。彼らの手から生まれる描線は、文字とは異なる言語を持っている。描線自身が動き、語り、息をしているのである。

人の手が最もその「人」を表すのは、その描く「線」ではないであろうか。文字でも絵でも、線の流れが、震えが、その道筋そのものが、手の持ち主の身体及び精神を語ってはいないだろうか。バンド・デシネは線の遊び場である。作者の心身が表出する遊び場である。エルジェはこう語っている。「タンタン（そして他の登場人物も）は僕だ。まさしくフロバールが『ボヴァリー夫人は私だ』と言ったように！ タンタンの目が僕目であり、僕の感覚であり、僕の肺、そして僕の臓器なんだ！⁽³⁰⁾」つまり絵の中に、キャラクターの中に、そして線の中に、作者が「生きている」のである。その線を通して私たちは印刷面が伝達するイラストやストーリー以上のものを受け取っ

ている。私たちは線と語り、線を聴き、線を知るのである。私たちは作者と語り、作者を聴き、作者を知るのである。そして一冊のバンド・デシネが、私たちの愛すべき友人に変わる。

注

- (1) Rodolphe Töpffer スイスのジュネーヴに生まれる。教師であり作家、マンガ家。ヨーロッパにおいて「バンド・デシネの父」と呼ばれる。コマ割りをしたページの中にイラストとテキストを組み合わせた「版画物語」を生み出した。様々な作家に影響を与え、ヨーロッパマンガの祖となった。
- (2) アルバムの形式は48CCと呼ばれるものが慣習的に用いられており、48 ページ・ハードカバー (cartonné)・カラー (couleur) の A4 サイズのものが多く。今では様々なサイズのもの、モノクロのものもよく見られるようになった。
- (3) 『タンタン ソヴィエトへ』だけは、エルジェ存命中に出されたアルバムでは白黒のみだが、第九作『金のはさみのカニ (*Le Crabe aux pinces d'or*)』までは白黒、カラー両方のアルバムが出された。第十作『不思議な流れ星 (*L'Etoile mystérieuse*)』からはカラー版しか存在しない。
- (4) ベルギーの BD 作家。代表作は『ブレークとモルティメ (*Blake et Mortimer*)』シリーズ (1946-)。雑誌『ブラヴォー! (*Bravo!*)』でデビューし、『U 光線 (*Le Rayon U*)』(1943) が彼の初期の作品である。さらにアメリカのコミック『フラッシュ・ゴードン (*Flash Gordon*)』の続きを引き受けるなどした。
- (5) Benoît Peeters, *Hergé Fils de Tintin*, Flammarion, 2006, p.84.
- (6) « Hergé à Radio-Bruxelles », 1987, *Les Amis de Hergé*, n°6, 1987, pp.16-17.
- (7) フランス語で *récitatif*。元はオペラなどで話すように歌う部分で、叙唱とも訳される。マンガ用語では、コマの中に書かれる状況説明のテキストのこと。絵やセリフでは伝えられない情報を読者に説明する役目を持ち、四角の線で囲まれていることが多い。
- (8) この定義に関してはリーニュ・クレールの「一般的な理解」を代表させるために、*Tintinomania* というブログを参考にした。(https://tintinomania.com/tintin-la-ligne-claire)
- (9) 雑誌に掲載されていたバージョンでは全て大文字を用いている。ここからも、アルバムにする際に読みやすさを向上させるための工夫を加えていたことが読み取れる。
- (10) スコット・マクラウド「マンガ学—マンガによるマンガのためのマンガ理論 完全新訳版」椎名ゆかり訳、小田切博監修、復刊ドットコム、2020 年、p.196.
- (11) *Ibid.*, p.197.
- (12) *Ibid.*, p.50.
- (13) Thierry Groensteen, *Ligne claire*, Neuvième art 2.0, (http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article690), 2022 年 11 月 30 日アクセス
- (14) 『タンタンの冒険』に現れる夢や悪夢の表象に関しては、Pierre Fresnault-Deruelle, *Les rêves de Tintin : entre métaphores et métamorphoses*, Georg, 2017. に詳しい。
- (15) エルジェの作品における人種差別的思想やカトリシズム、特定の国家に対する誤ったクリシェの存在は、少なからず指摘されていることである。リーニュ・クレールが誤った認識を容易く子供に植え付けることが可能であるという危険性は無視することはできない。

- (16) 本名ジョルジュ・コロン (Georges Colomb)。フランスの植物学者で自然科学教授。テプフェールの生み出した新しい表現方法を受け継ぎ、一定の形式に定着させた BD 初期の人気作家である。『フスイヤール一家』の他に『工兵カマンベール』『コジヌス博士』などが代表作で、「連載もの」形式をとった最初の作家の一人である。これらの作品は全て子供向け新聞『ル・プチ・フランセ・イリュストレ (Le Petit Français Illustré)』に掲載されており、当誌の看板作家であった。
- (17) Benoît Peeters, *op. cit.*, p.84.
- (18) 本名アラン・マリー・ジョゼフ・ポール・ルイ・フェルナン・ルフェーヴル・サン＝トガン (Alain Marie Joseph Paul Louis Fernand Lefebvre Saint-Ogan)。フランスのマンガ家、風刺画家。新聞イラストレーターとしてのキャリアも長い。代表作に『くまのプロスペール (Prosper l'ours, 1933)』『ポッシュ氏 (Monsieur Poche, 1934)』などがある。
- (19) Benoît Peeters, *op. cit.*, pp.60, 61.
- (20) アメリカのマンガ家でありアニメーション作家。『くしゃみのリトル・サミー (LITTLE SAMMY SNEEZE, 1904-1906)』『チーズトーストの悪夢 (Dream of the Rarebit Fiend, 1904-1913)』を代表とする多くのマンガ作品を描いた。特に『ニモ』は美しい色使いと卓抜したレイアウトセンスで幻想的な夢の世界を描いた、マンガ史上の傑作と言われている。
- (21) フランスのマンガ家、イラストレーター。主に子供向けの雑誌・新聞で多くのイラストや絵物語を描いた。動物を描くことの多い作家で、アヒルの『ジェデオン (Gédéon)』の連載や、ベルチーズのブランドマークである「笑う牛 (La vache qui rit)」の作者でもある。
- (22) アメリカのマンガ家。新聞『セントルイス・リパブリック (Saint Louis Republic)』に掲載された「アルマとオリヴァー (Alma and Oliver)」でデビュー。彼が 1904 年に生み出した「ザ・ニューリーウェッズ (The Newlyweds)」は、アメリカの新聞における初の家族マンガのシリーズであり、大人気作品となった。
- (23) Numa Sadoul, *Tintin et moi entretien avec Hergé*, Casterman, 1975, p.64.
- (24) Joseph Gillain ベルギーの BD 作家兼シナリオライター。様々なスタイルで様々なジャンルを描き、主に雑誌『スピルー (Spirou)』で活躍した、ベルギー BD の立役者の一人。『ジャン・ヴァルハルディ (Jean Valhardi)』シリーズ、『ジェリー・スプリング (Jerry Spring)』といった作品に加え、クリストファー・コロンブスなどの伝記マンガも手がけた。
- (25) François Deneyer, *Jijé*, (jije.org/jije/bio/73-2/) 2023 年 1 月 22 日アクセス
- (26) ベルギーの BD 作家。『スピルーとファンタジオ (Spirou et Fantasio)』『ガストン・ラガフ (Gaston Lagaffe)』などで大人気となった有名作家。『スピルー』の前はアニメ制作スタジオに所属していた。
- (27) 本名 Maurice De Bevere。ベルギーの BD 作家。そのキャリアのほぼ全てを『ラッキー・ルーク (Lucky Luke)』シリーズに捧げた。フランカンと同じアニメ制作スタジオ所属。
- (28) 本名 Pierre Culliford。ベルギーの BD 作家。スマーフ (Les Schtroumpfs) というキャラクターで世界的に有名。フランカン、モリスと同じアニメ制作スタジオに所属。
- (29) 1958 年ブリュッセルで開かれた万国博覧会でルシアン・ド・レック (Lucien de Roeck) の制作した「ラトミウム (L'Atomium)」というオブジェに由来する表現。
- (30) Numa Sadoul, *op. cit.*, p.45.