

## 論文

## メディウムと表象のアイロニー

## ——「眠りの国のリトル・ニモ」におけるフリップについて——

鶴田裕貴

## 1. はじめに

## 1-1. 問題設定

本稿はコミック・ストリップ<sup>1</sup>作品「眠りの国のリトル・ニモ」(Little Nemo in Slumberland, 以下「ニモ」)を論じる。「ニモ」はウィンザー・マッケイ(Winsor McCay, c1867-1934)によって1905年10月15日から『ニューヨーク・ヘラルド』(*New York Herald*)紙を中心に週刊連載され、何度かの連載中断や所属会社の移行を挟みつつ、最終的に1927年1月9日まで掲載された<sup>2</sup>。マッケイの他作品とともに、今日では初期コミック・ストリップにおける傑作として見なされている(三浦 11-12; Harvey[1994] 21-34; Smolderen 149-158)。

「ニモ」は、その歴史的重要性もさることながら、メディウムとしてのコミックスに関する理論的な研究においても注目されることが多い。しばしば取り上げられるのは、キャラクターが作者の存在に言及したり、作品タイトルの文字を食べてしまったりといった自己言及的な表現である。また、本稿では踏み込まないが、画面構成にも自己言及的な性質を認めることができる。「ニモ」の画面は従来の作品に比べると特異なかたちで様式化されており、そのことによって画面の人工性に対する読者の意識を喚起する(Gunning 44-45; 四方田 33-36)。

また、作中に描かれるキャラクターや建築といった表象を、作品外の要素との関係から捉えようとする議論もなされている。マッケイの家族構成、同時代の出来事といった伝記的事実と作中の表象を関係づけるもの(Canemaker 113-118; Blank 287-292)や、作中におけるエスニック・マイノリティの描写の批判的な読解(Shannon; Saguisag 71-72,

124-132) などがそれにあたる。

しかしながら、これら理論的研究と、表象やそれに関連する文化的背景に注目する研究との交流は、満足になされてきたとは言えない。のちに改めて見ていくことになるが、マッケイの作品を中心的に扱ったスコット・ブキャットマン (Scott Bukatman) の著書『眠りの国の詩学』(*The Poetics of Slumberland*) は、そうした議論の可能性を示唆してはいるものの、最終的には表象について踏み込んだ議論を行っていない。

アメリカのコミック・ストリップは人種的・民族的表象とセットで成立した。「 Hogan's Alley」(Hogan's Alley) や「Happy Hooligan」(Happy Hooligan)、「Katzenjammer Kids」(Katzenjammer Kids) といった最初期の代表的な作品は、いずれも移民を作品の中心に据えていた。そうした作品は必ずしも移民への揶揄を目的としていたわけではなかったが、白人プロテスタントを中心に据える価値観を暗黙のうちに前提していたことも確かであった (Soper[2005a]; Saguisag; Gordon)。移民をめぐる当時のアメリカの社会的事情は、コミック・ストリップの表現形式としての側面とも無関係ではなかったのではないか。だとすれば、自己言及性という、いっけん理論的な領域に属するように見える「ニモ」の特色もまた、当時の社会的状況を踏まえた、表象への関心をもとに捉え直されるべきではないだろうか。

## 1-2. 本稿の狙いと取り上げる範囲

本稿の狙いは、「ニモ」の人種・民族的表象に焦点化した読解を通して、キャラクター等のかたちで作品のうちに表象されるものの水準と、表現形式や画面などに自己言及することで示されるメディアムの水準との結節点を明らかにすることにある。

人種や民族というテーマは「ニモ」にとっては部分的なものに過ぎない。部分的というのは、このテーマが作品の持つ多様性のうちの一側面に過ぎないというのも勿論だが、それ以上に、作品の連載時期全体のうちでエスニシティが重要なテーマであったと明確に言える時期が限られているという意味だ。作品の舞台となる眠りの国 (Slumberland) は、連載開始当初は明らかに、ある人種・民族的な関心に基づいてデザインされた場所であった。だが、1907 年秋ごろからそうした性格は目立たなくなっていく。つまり、「ニモ」におけるエスニックな他者の表象というテーマを設定した議論は、合計約 10 年に渡って連載されたエピソードのうち、初期の約 2 年間におのずと焦点化することになる。

こうした限定が正当化される理由としては、まず、本稿が特定のテーマからの作品読

解のみならず、文化的背景とメディアムとしてのコミック・ストリップとの関係性を問うことをも問題意識に含めていることが挙げられる。連載開始直後の「ニモ」は印刷技術の発展やそれに伴う市場の変化、児童心理学、人種主義的言説、そして何よりコミック・ストリップが新聞日曜付録のコンテンツとして定着したことなど、1890年代から1900年代にかけての社会的背景と密接に結びついている。開始時からネイティブ・アメリカンの部族を描く1907年夏ごろの連作にかけては、そうした背景事情との繋がりが特にわかりやすく見て取れる。限られた紙幅の中で長期連載作品を外的状况との関連から読み解くには、取り上げる時期を限定する方が、より示唆的な議論を行うことができるだろう。

また、この時期は連載全体のうちでも最も評価の高い、いわば作品の最盛期と言われている。「ニモ」の復刻版を編集したピーター・マレスカ (Peter Maresca) によると、「批評家もファンも意見が一致しているのは、1907年初めまでに『リトル・ニモ』がいったん失速したということである」(マレスカ)。「失速」の時期には異論もあるものの<sup>3</sup>、作品が最も魅力的だったのは最初の2、3年であるというのは共有された見方である。連載時期の一部を強いて抜き出して議論するとすれば、ひとまず評価の高い時期を扱うのが最も自然なやり方であろう。

以上を踏まえ、本稿は次のように議論を展開させる。まず、「ニモ」の自己言及的な表現に関する先行研究として、ブキャットマンの議論を整理しつつ、そこに読み取れる表象への無関心を指摘し、本稿の問題意識を明確化する。次に、キャラクターを分析するための前準備として、「ニモ」が新聞コミック・ストリップとして成立した文化的背景を、当時の印刷業界の状況と人種論的な状況の両面から整理する。最後に「ニモ」におけるキャラクターの表象としての側面、特にフリップ (Flip) が当時の人種・民族的状況において有していた意味に注目し、彼が作品の文化的背景に関する議論と、美学的・理論的な議論との結節点として機能し得る特殊な存在であったことを指摘する。

## 2. メディアムと表象

### 2-1. 労働中の白昼夢

ブキャットマンは『眠りの国の詩学』のいくつかの箇所、「ニモ」を含めたマッケイの作品における自己言及的な表現について理論化を行っている。彼の議論を概観しつつ、本稿の問題意識を明確化することから始めよう。

ブキャットマンによると、作者の手によって描かれるコミック・ストリップは（彼自身は「コミックス」一般に言えるとしているが）、映画のような記録的なメディアムと比べて作者の操作しうる余地が大きく、それゆえに作者は、間接的あるいは「文字通りの意味で「少しだけ自分を出す」ことへの誘惑」（Bukatman 69）を感じるようになる。この「誘惑」に屈した作者は、作品がペンとインクで描かれたものであることを暴露したり、自分自身を作中に登場させるといった表現をすることで、読者に対して自分の存在をアピールする。マッケイは自己言及的な表現を通して、作品が「表象と、表象することへの批評との間で振動するようにしている」（Bukatman 70）。また、こうした表現は遊戯的なものでもあり、作者にとっては日々の仕事の中に生まれるちょっとした逃避や抵抗のようなものでもあったとブキャットマンは論じている。

こうした図式は、「ニモ」に並ぶマッケイの代表作である「レアビット狂の夢」（*Dream of the Rarebit Fiend*、以下「レアビット」）の分析を通じて得られたものであるが、ブキャットマンは「ニモ」の自己言及的な表現についても同じ図式の延長上で論じている。その際に彼は、先の「振動」を「描かれた世界の固体としての存在感と、絵画平面の条件との間の緊張関係」（Bukatman 88）と言い換えている。だが、これは単なる言い換えではない。「レアビット」においては表象の問題として捉えられていたものは、「ニモ」においてはイメージの量感と平面性の問題として語られている。続いてブキャットマンは、こうしたイメージの両義性が「ニモ」の世界のイリュージョンとしての完成度の高さに貢献していることを論じていく。だが、「レアビット」において指摘されていた「表象することへの批評」は、作品のイリュージョナルな完成度とは相反するものであるはずだ。要するに、ブキャットマンは「ニモ」について語り始める際、表象に対する視点を意図的に避けているように見えるのだ。

なるほど、「ニモ」の作品内世界は「レアビット」のそれに比べれば、読者のいる現実世界から独立した架空の場所としての性格が強いと言えるだろうし、こうした議論の立て方は自然なものであるのかもしれない。だが、彼が議論の基礎をなすものとして、これから見ていくシアン・ンガイ（*Sianne Ngai*）を参照していることを踏まえると、ブキャットマンが「ニモ」の中で表象されているものに対して見せている冷淡さには疑問を感じてしまうのも確かである。というのは、ンガイの議論が人種・民族的表象への関心に貫かれており、美的のみならず文化史的な意味でも「ニモ」と関連していることに、ブキャットマンは気づいていたはずなのだ。

## 2-2. アニメイテッドネス



ブキャットマンが参照しているのは、ンガイが著書『醜い感情』(*Ugly Feelings*) の中で、彼女独自の概念である「アニメイテッドネス (animatedness)」について論じている箇所である。アニメイテッドネスとは、端的に言えば自分や他者が己の意志ではなく、何かに動かされているという感覚 (feeling<sup>4</sup>) を指している。

ンガイは、アニメイト (animate) という動詞を、人種的なステレオタイプに関連づけている。映像ジャンルとしてのアニメーションが発明されるよりも前、アニメイトするとは、非生物を生物化するという魔術的な意味合いも勿論あったが、主には誰かにはたらかけて活力を与えることを意味していた。またアニメイトされている (animated) とは、身体があまりに活気づけられていて、その身体の持ち主の意志では行動が制御できない状態を指していた。こうした意味は、現在でもたとえば「活気のある人 (animated person)」というような表現に見られるが、ンガイはいま挙げたようなポジティブな表現とは異なり、アニメイトされていることの不安定性を強調している。黒人に代表される人種的なステレオタイプは、自身の意見や感情を誇張的な身体の動きによって表現し、内面的な精神や主体性といったものを失っているように見える。ステレオタイプ化されたマイノリティたちは、精神的なものを含めて自身の全てを可視的に表現する、表面性だけの存在として描かれる。彼らは人間のように見ると同時に、意志というよりは物質的な反応のように運動しているようにも見える。そのことによって、彼らは主体と客体との2つの地位の間で曖昧に揺れ動く (Ngai 95-99)。

ンガイはこうした表象に関する議論を、映像ジャンルとしてのアニメーションと接続している。彼女が念頭に置いているアニメーションとは、現実の人間や動物の動きの再現を目指すものというよりも、それこそマッケイの最初の映像作品『リトル・ニモ』<sup>5</sup> のような、マッスの変形や変身に焦点化するタイプのアニメーションである。こうしたアニメーションを彼女は「アニミスティック・アニメーション」と呼んでいる。これは人種ステレオタイプと同じく、主体性をもって動いているというよりは何かに動かされているかのような、表面的な身体を描き出す (Ngai 100-105)。

ブキャットマンの念頭にあるのは、先に述べたポストコロニアル批評的な側面よりも、この映像論的な側面の方だ。彼は「アニミスティック・アニメーション」を、マッケイの作品の自己言及的表現について論じた箇所で引用している (Bukatman 69)。線画であることを暴露しながら展開していくようなコミック・ストリップにおいて、コマの連なりによって表現される運動は、その中に描かれているキャラクターの意図によるものではなく、作者によって動かされているというべきものだ。マッケイはキャラクター

を描きつつ、その表面性をも暴露することで、それを描いている＝動かしている自分の存在をアピールしていた。

### 2-3. 表象の側からのアプローチ

ブキャットマンはンガイの議論のポストコロニアル批評的な側面を認識しており、あまつさえアニメイテッドネスをマッケイ論に導入できる根拠として、「ニモ」にフリップとインプ (Imp) という人種的にステレオタイプ化されたキャラクターが登場することを挙げてもいる (Bukatman 21)。だが具体的に「ニモ」について論じる段になると、彼はキャラクターの身体の表面性 (あるいは平面性) という論点はンガイから継承しつつも、フリップたちの表象としての特性については注目していない。次章で見ていくように、「ニモ」は、少なくとも本稿で扱う時期においては人種主義的な要素を多分に含んだ作品であったし、ンガイの議論も全体としては黒人表象の問題に取り組んだものであったが、何故かブキャットマンはそうした表象への関心を示していない。

マッケイが表象行為において何らかの特徴的な態度を持っていたとすれば、それがどのような表象に向けられていたかという点は、やはり問われる必要があるだろう。「ニモ」の自己言及的な表現について、理論的にではなく、ンガイのように表象の側面からアプローチすることはできないだろうか。無論、全てを人種・民族的なテーマに還元することはできないが、当時のコミック・ストリップがマイノリティを好んで描いていた事実が、メディウムそれ自体の水準とどのような関係性にあったのかを探る意味でも、このことは問われる価値があるだろう。

ここまで、駆け足ではあるがブキャットマンの議論をその参照先であるンガイの議論と比較しつつ整理した。同時に「ニモ」について、表象やそれを規定している文化的背景の視点から、自己言及的表現へとアプローチしていく姿勢を明確化した。となれば次は、先程から繰り返し述べている「ニモ」の文化的な背景とはどのようなものであるのか、明らかにする必要があるだろう。

### 3. 大人から子どもへと与えられる「ニモ」

「ニモ」は新聞日曜付録のコンテンツであり、いわゆる商業美術として、新聞の購読者数を増やすという任務を課せられていた。初期コミック・ストリップでは必ずしもファイン・アートとの区別は明確ではなかったが (小田切；鶴田)、商品としての位置

づけは作品内容にも当然ながら影響している。この章では「ニモ」がどのような文化的背景のもとにあり、それが作品にどのようなかたちで表れているのか、先行研究から整理しつつ、キャラクターについて具体的に見ていくための前提を確認していく。

### 3-1. 子ども向けであること

掲載紙の『ヘラルド』は、カラー印刷の日曜付録を発行していた新聞として当時最も存在感のあった『ニューヨーク・ワールド』(*New York World*) や『ニューヨーク・ジャーナル』(*New York Journal*) の後を追うかたちで、1899年からカラー日曜付録を発行するようになった<sup>6</sup>。

「ニモ」が連載を開始したころ、他の掲載作としてはリチャード・F・アウトコール (Richard F. Outcault) の「バスター・ブラウン」(Buster Brown) や、グスタフ・ヴァーベーク (Gustave Verbeek) の「ちっちゃなチビたちの珍道中」(*The Terrors of the Tiny Tads*) などがあった。これらは概して子ども向けの作品として扱われていた。そもそも『ヘラルド』の日曜付録は子どもの読者を想定していたようである。たとえば、マッケイは「ニモ」などに用いる名義 (Winsor McCay) と、『ニューヨーク・イヴニング・テレグラム』(*New York Evening Telegram*) を中心に掲載されていた「レアビット狂の夢」の名義 (Silas) とを使い分けていたが、これは子ども向け作品と大人向け作品とで名義を使い分けるよう会社から命じられたためと言われている (Canemaker 79)。

『ヘラルド』に限らず、コミック・ストリップは子ども向けであるというのは当時ある程度共有された見解であった。そのことを裏づけるのは、1900年ごろから相次いでいたコミック・ストリップの暴力表現に対する批判である。そうした批判はほとんどの場合、暴力表現が子どもに与える悪影響への懸念に基づいていた。特に「バスター・ブラウン」や、『ジャーナル』を中心に掲載されていた「カツツエンジャマー・キッズ」は、親に対して子どもが派手ないたずらをしかける描写が多く、しばしば槍玉に挙げられていた (Walker 22-23; Nyberg 32-34)。とはいえこのことは、読者層が実態としてどのようなものであったかは分けて考える必要がある<sup>7</sup>。当時はまだ日曜付録の読者について本格的な統計は取られていなかった。ただ、あくまで当時の定型的な認識として、子ども向けという考えが共有されていたのは確かである。

そうした中で、「ニモ」は当時から例外的に子どもに読ませるにふさわしいものとして論じられていた。作家ラルフ・バーゲン gren (Ralph Bergengren) は、1906年に『アトランティック・マンスリー』発表した文章で、日曜付録が子どもに悪影響を与えると

して批判している。しかし同時に、「ニモ」については絵画的な完成度と内容の上品さを評価し、子どもに無垢な楽しみを与えるものであると述べている (Bergengren 273)。『アトランティック』は当時既に高級誌としての地位を確立しており、このような評論が発表されることは、ハイ・カルチャー側からお墨付きを与えたようなものであった (Saguisag 120)。マッケイ自身、フリップに「おれは日曜版に載ってるイタズラなガキどもとは違う」<sup>8</sup>と言わせるなど、他作品の暴力性から距離を取ろうとしている様子も見られる (とはいえ後に見るように、この台詞に込められたニュアンスは、ここで述べているよりもずっと複雑である)。

### 3-2. カラー印刷

子ども向けという位置づけは、当時の印刷技術の状況とも関係している。「ニモ」に限らず、コミック・ストリップは、カラー印刷技術の発達に連動して登場したジャンルであった。コミック・ストリップの歴史を語る際、1893年にジョセフ・ピューリッツァー (Joseph Pulitzer) の新聞社がカラー印刷可能な輪転機を導入し、『ワールド』がカラーの日曜付録を発行し始めたことをメルクマールとするのが一般的である<sup>9</sup>。カラー印刷自体は1880年頃には既に『パック』(Puck)などのユーモア週刊雑誌によって一般化していた。だが、輪転機の導入は新聞社に安価かつ高速なカラー紙面の生産を可能にした。ピューリッツァーらは、カラー付録を新たに発行するにあたって、ユーモア雑誌の人気を念頭に置いていたと言われる (Harvey[2009] 35-36)。

こうしたことは新聞に限らず、出版業界全体に変化をもたらしていた。キャスリン・ローダー (Kathrine Roeder) は、「ニモ」をカラー印刷の価格の低下に伴って変化した児童向け出版の状況のうちに位置づけている。19世紀末のアメリカでは、カラー印刷の普及に伴い、挿絵入り児童文学や絵本の産業が拡大していった。そうした中で、「ファンタジー」というジャンルは色彩豊かな画面を作りやすいものとして流行していった。

ここで「ファンタジー」と呼んでいるものは定義が難しく、ローダーも定式化はしていない。彼女は議論の中で『不思議の国のアリス』(Alice in Wonderland, 1865年、アメリカでの出版は1869年)や『オズの魔法使い』(The Wonderful Wizard of Oz, 1900年)、戯曲『ピーター・パン』(Peter Pan; or, the Boy Who Wouldn't Grow Up, 初演1904年)といった児童文学の名前を挙げている。これらの系譜に共通するものとして想定されているある種の想像力や、それに紐付けられた表現ジャンルのことを「ファンタジー」と呼んでいるようだ。これについてはすぐ後に他の先行研究も参照しつつモチーフの面から

より詳しく見ていくとして、ともかく商業的には、こうした児童文学におけるヒット作の存在も、カラー絵本の流行を準備していた (Roeder no. 799-830; Saguisag 119-120)。

### 3-3. 子ども、空想、過去

ローダーはさらに、新聞や絵本における「ファンタジー」ジャンルが、子どもの想像力や眠り<sup>10</sup>といったモチーフと結びついていたことを示している。子ども向けのカラー絵本の流行と、経済発展に伴う中流階級の増加によって、親が絵本を子どもに贈るという習慣が普及していった。当然ながら、そうした絵本には教育的な配慮が求められたし、また大人が想像する子ども像が反映されることとなった。

ジェシー・ウィルコックス・スミス (Jessie Willcox Smith) が 1900 年代に児童向け文学に寄せた挿絵には、子どもの想像力と眠り、そして印刷物というテーマの結びつきが明確に表れている。たとえば 1905 年の児童詩「掛け布団の国」(The Land of Counterpane) の挿絵 [図 1] では、体調を崩してまどろんでいる少年のベッドの掛け布団がおもちゃの兵隊の行進する舞台に見立てられている。少年の傍らには絵本があり、絵本を読むことと子どもの夢とが結び付けられていることがわかる。同じ画家による『ベッド・タイムの本』(The Bed-Time Book, 1907 年) の挿絵 [図 2] では、ベッドの上で少女が新聞のカラー広告を切り抜いて紙人形を作っている。これなどは新聞連載作品としての「ニモ」と当時の児童心理の位置づけとの関係性を考える上で示唆的である。印刷物は、おもちゃの兵隊や紙人形に示されるように、遊びによって子どもを空想あるいは夢の世界へと導き入れるものであった (Roeder no. 881-920)。

こうした発想は、当時の児童心理学とも関係している。児童文学研究者ララ・サグサグ (Lara Saguisag) は、世紀転換期のアメリカにおいて「ファンタジー」というジャンルは過去に対するノスタルジックな態度に基づいていたと述べている。当時の児童心理学では、子どもの心理は文明が未発達であった時代の人間の精神性と関係していると考えられていた。そうした議論によると、かつての人類は、大人も含めて迷信的な社会を構成していた。そして現代の子どもは、精神的な未熟さのゆえに未発達な人類と同じく迷信や空想に親近性を有するとされた。こうしたことから、子ども向けのコンテンツには過去のイメージを用いることで、より共感を集めることができると考えられていた。たとえば「ニモ」においては、眠りの国が王政であることは、夢の世界が 20 世紀の読者にとって過去の時代の再現としてあったことを意味している (Saguisag 125)。

さらにその背景には、19 世紀末のアメリカにおける反復説の普及がある。反復説と

は、生物がその発生の過程で、それまでに経てきた進化の過程を反復するという進化論的な立場を指す。たとえば人間の胎児は子宮の中で成長していく過程で魚に似た形態を示すが、これは人間がかつて魚類から進化した過去を反復しているということになる。こうした立場からすれば、より進化した種の未成熟な段階、すなわち子どもは、未だ進化の段階を踏んでいない種と似た状態にあるものとして捉えられる。未開な人種はより優れた人種である白人に対して遅れた存在であると考えられており、また白人の子どもは未開人と共通性を持っていると考えられていた（グールド 170-181; Bederman 90-94）。反復説的な考えは20世紀初頭には既に一般にも普及していた。たとえば、当時いくつかの教育委員会は「ハイアワサの歌」を低学年の学習カリキュラムに含めていた。白人が未開と位置づけたネイティブ・アメリカンの文化は、子どもたちの精神に良い影響を与えると考えられていたからである（グールド 170-171）。

言うまでもなく、こうした言説的・コンテンツ的状况は、当時のアメリカの社会的状況と結びついていた。そもそも多様な人種の混交する国ではあったが、19世紀末にかけてはいわゆる新移民が大量に流入し、人種や民族といった概念についての議論が活発に行われていた。また、米西戦争や米比戦争といった国外での戦争が相次いで起こった時期でもあり、国が拡張主義的な風潮に包まれていた時期でもあった。反復説的な観点は、未開な現地住民を先進的なアメリカが精神的に指導・解放するというような思想的な大義名分を提供する根拠としても機能していた（グールド 176-177; Biderman 187-190）。そしてなにより、拡張主義的な風潮は『ワールド』や『ジャーナル』に代表されるセンセーショナルな新聞によって後押しされていたのだ。アーティストたちもまた、そうした報道を風刺画などのかたちで下支えしていた。

#### 3-4. ポリティクス・オブ・スランバーランド

そもそも眠りの国はエキゾチックな意匠に満ちた空間であった。たとえば1906年5月13日のエピソード [図3] では、ニモを歓迎する眠りの国の住人たちが、ニモの名前が書かれた日本の提灯らしきものを掲げている。歓迎する人々を見るに、眠りの国自体が日本や他のオリエン特であったということではなく、あくまで欧米に定位しつつオリエンタリズムに基づいたパフォーマンスをしているようである。

眠りの国を統治しているモルフェウスや王女は明らかに白人である。眠りの国の王であるモルフェウスは、ニモへの歓迎の催しとして、各国の伝統衣装に身を包んだ世界中の子どもたちを行進させるパレード<sup>11</sup>を企画している。1906年11月11日のエピソード

では、ニモが王家とともにパレードを見物する様子が描かれている [図4]。サグサグはこうした描写に、見られる対象としてのエスニックな他者と、彼らを高い位置から見る主体としての白人の男の子という権力関係を読み取っている (Saguisag 127)。また、後の方のコマになるほど、言い換えればパレードの後ろの方に行くほど、有色人種の比率が高くなっている。つまりこのパレード自体が、白人を先頭とする人種的なヒエラルキーを暗示している。

一方で、眠りの国の王位継承者として招待されたニモは、作中では決して主体的なキャラクターではない。むしろローダーも言うように、眠りの国の混沌とした展開に翻弄される受動的な存在であり、とてもヒエラルキーの頂点にいるようには見えない (Roeder no. 1298–1304)。こうした点についてサグサグは、ニモが白人の子どもであることの社会的な意味と関連づけている。パレードを鑑賞することにも暗示されるように、ニモは日曜付録の消費者たる子どもの謂としてある。だが同時に、「この作品のうちにコード化されている探検や征服、白人優位のテーマが示しているのは、白人中流階級の子どもの夢の世界を戦士や指導者、植民者といった役割のリハーサルのために用いる、そのやり方なのだ」 (Saguisag 128)。ニモは将来的に白人男性として成熟し、指導的な地位に立つことを期待されている。いまは眠りの国に翻弄されていても、それは成長のための試練のようなものであって、見られる立場から変わることのないパレードの行進者たちとは、ニモは一線を画している。

こうした説明は、コミック・ストリップやカラー日曜付録がしばしば、移民や労働者といった収入の少ない層を読者として想定しつつ成立したと説明されてきたことを知っている人にとっては、違和感があるかもしれない。しかし近年の研究では、日曜付録は 19 世紀末には既に、労働者階級から中流階級に至る横断的な読者層を構成していたと言われる。当時の出版社や関連企業もそのことに自覚的であった。たとえば「ホーガンズ・アレイ」の代表的なキャラクターであるイエロー・キッド (Yellow Kid) とミッキー・デューガン (Mickey Dugan) は、紙面に登場するキャラクターとしてのみならず、お菓子や人形といったかたちで、現代日本で言うところのキャラクター・グッズとしても商品化されていた。それらのグッズは貧しい労働者階級ではなく、ある程度の可処分所得を確保した中流階級以上の層に狙いを定めていた (Wood; Gordon 32)。作品そのものの内容にしても、当時の作品は移民を描いたキャラクターに満ちていたとはいえ、多くの場合、白人の中流階級を中心とした社会的価値観に基づいていた。それは社会的弱者に対して主流な考え方を押し付けていたということではなくて、一方では中流階級的な価値観に立脚しつつ、他方ではそうした価値観の転倒を描くことで、階級横断

的な読者層に対応していたのである (Saguisag 15-16)。

こうした視点から読む限り、「ニモ」という作品は一方では子どもの健やかな成長を志向しているものの、他方では子どもを過去に閉じ込めているように見える。「ニモ」は主人公の将来像を暗示する一方で、作品が続く限りニモは未成熟な状態に宙吊りになってしまう。この意味で、眠りの国は子どもが成長しないままであることを許すネバーランドとして存在している (Saguisag 125-126)。しかし忘れてはならないのは、眠りの国は毎回必ず、ニモの目覚めとともに消え去ってしまうということだ。初期のエピソードにおいては、目覚めは一人のキャラクターに象徴されていた。フリップである。次章では、特にフリップに焦点化しつつ、作中のキャラクターについて見ていくことで、「ニモ」におけるエスニシティと時間的な構造との関係について、より詳細に検討する。

#### 4. キャラクターと自己言及性

「ニモ」のキャラクターたちの成立背景や解釈については、既に豊富な先行研究がある。何度も言うように本稿はフリップに焦点を合わせているが、彼は主人公であるニモと対をなす存在であり、彼についての分析はニモの分析と不可分である。むしろニモ以外のキャラクターとも一定の関係を有してはいるが、論点を明確にするため、以下ではニモとフリップの2人について整理していくことにしよう<sup>12</sup>。

##### 4-1. ニモ：甘やかしと戒め

既にある程度論じてはいるが、改めて主人公について見ていくことにしよう。ニモは一見して白人の男の子であり、エピソードごとに描かれるベッドや家族の服装などから、少なくとも中流以上の家庭にいると思われる。ニモは、マッケイの息子であるロバート・ウィンザー・マッケイ (Robert Winsor McCay) をモデルにしていることが知られている。マッケイ親子の側でも、1909年に舞台版「ニモ」が上演された劇場のロビーに、ロバートがニモのような格好をして現れるなど、作品と家族との関係性をアピールしていたようである (Canemaker 152)。

当時のアメリカにおける「ファンタジー」的なカラー絵が、視覚的なアトラクションとして大人から子どもに与えられるものであったとすれば、実子をモデルにしたということも併せて、「ニモ」における作者とニモ、あるいは作者と読者との関係性は、親子関係のアレゴリーとして理解することができる。これは一方では、眠りの国が最終的に



はマッケイの制作物であり、そこで何が起ころうとニモも読者も結局はマッケイの庇護下にあるという、物語の安全性を示唆する (Saguisag 138-140)。これは、先に述べた眠りの国の過去の性質とも無関係ではない。眠りの国は、ニモの未熟な想像力に合わせてデザインされている。本来は現実社会での振る舞いを学んでいかなければならない子どもも、ここでは例外的に空想にひたっていられるのだ。こうした側面では、眠りの国はニモを甘やかすための空間としてある。

だが他方で、特に本稿で扱っている連載期間に顕著だが、眠りの国にはサディスティックな面がある (Marschall 82)。ニモは頻繁に危険な目に遭い、何か良いことが起こっても、それが満足するよりも前にニモの目が覚めてしまうことが多い。ニモがいかなる目に遭おうとも、エピソードの最後で夢から覚めることで安全が確保されるわけだが、マッケイはそれをある種の言い訳として、ニモを弄んでいるようにも見える。マッケイは、夢の世界というかたちで子どものためのアジールを提供する慈父であると同時に、子どもが夢の中に埋没していくことを許さない厳格な父親としての顔を見せている。作中に登場するニモの父親もまた、寝坊する息子を起こしに来る存在である。

こうしたマッケイの二面性は、作品における作者の存在感という、作品内世界をメタ的な視点から見る論点を引き寄せる。また、眠りの国の児童心理学的な側面がエスニック・マイノリティの描写と不可分なものである以上は、やはり人種や民族といったテーマを念頭に置いて論じられるべきである。作者の存在感とエスニックな他者の表象という2つのテーマは、フリップという特異なキャラクターにおいて交錯している。

#### 4-2. フリップ

フリップはいつも大きな葉巻をくわえており、派手なコートを着て、顔を緑色に塗っている。彼は連載第21回となる1906年3月4日に初登場した。当初の彼は「起きろ」(WAKE UP)と書かれた帽子を被り、ニモを眠りから覚まそうとする敵役であった [図5]。だが彼らはやがて冒険の仲間となる。

ジョン・ケーンメイカー (John Canemaker) が著したマッケイの伝記は、フリップの着想源について2つの逸話を紹介している。そのうちのひとつは、マッケイがニューヨークに住んでいた頃にブルックリン通りで目にした、顔を緑に塗った黒人男性に着想を得たというものだ (Canemaker 113)。事実は別にして、何人かの論者はフリップの黒人との親近性を指摘している。ニモに対する敵役という当初の位置づけや、姫を奪おうとする様子などは、白人を脅かす黒人というありふれたステレオタイプを彷彿とさせる

(Saguisag 72)。顔を塗っていること<sup>13</sup>も、 minstrel・showを想起させる (Shannon 200)。

とはいえ、フリップの地肌は黒くないし、類人猿的な顔や大きな葉巻などはむしろアイルランド人カリカチュアとの関係を感じさせる<sup>14</sup>。彼の姿はエスニックな雰囲気をもとってはいるものの、アイデンティティを特定できないようになっている。顔を塗るとするのはたしかに minstrel・show的であるが、むしろそれによってアイデンティティが曖昧にされていることに注目するべきであろう。

興味深いことに、19世紀後半の minstrel・showの担い手として最も存在感があったのはアイルランド移民であった。アイリッシュ・minstrelには大きく言って2つの意味があった。ひとつは、自身を黒人から区別することで、当時は人種ヒエラルキーのうちでも低い位置づけにあったアイルランド人を相対的に権威づけようとする。もうひとつは、アイルランド人としてのアイデンティティを象徴的に無化することで、アングロ・サクソン系を中心としたアメリカ社会への同化のきっかけを作ることだ (Barrett 158–159)。

とはいえ、ブラックフェイスが黒人の地位の低さを前提しているのだとすれば、緑色人種というものがいない以上、フリップのパフォーマンスは彼の地位を上げていなければ下げていもない。むしろフリップは、自身の白い肌を存在しない人種と隣接させることで、肌の色という観念それ自体をナンセンスなものにしている。かといってフリップは、アイリッシュ・minstrelのように、眠りの国に溶け込もうとしているわけでもない。なるほど彼は、作中で繰り返し、自身をニモと同じ待遇でもてなすよう要求している。だが、それは王女を奪おうという欲望と併せて、眠りの国の王位篡奪を意味しているものであり、既存の秩序を肯定するつもりはないのだ。

そうした破壊的な欲望が、眠りの国の王家のみならず、人種・民族的な秩序に対しても向けられていることは、先に見た [図4] の最下段、第5コマに示唆されている。フリップは、有色人種で構成されたパレードの最後尾集団が画面内に現れ、それによってパレードが人種ヒエラルキーの象徴として完成しようとするまさにその瞬間に、緑色の顔をして登場する。彼が第5コマにいることによって、パレードはヒエラルキーの象徴となることを辛うじて免れている。彼のグリーンフェイスは、彼のアイデンティティを宙吊りにしているが、彼を眠りの国に同化させるどころか、場所にとっての異物としての性格を際立たせている。

同じことについて、マッケイの存在を考慮に入れつつ言い換えてみよう。サグサグが指摘したような、パレードを見る白人と見られるマイノリティという構図を踏まえる

と、マッケイのパレードに対する、またしても二面的な態度が浮き彫りになる。一方で彼は、ニモ＝読者に対してパレードを見せようとしている。行進する子どもたちの色とりどりの民族衣装は、カラー印刷の紙面上に描かれるパレードに視覚的な魅力を与えている。この魅力は作者の緻密な線画や色使いによるものであるとともに、白人中心主義的なエキゾチシズムとも無関係ではあるまい。他方でマッケイは、フリップにパレードを妨害させることで、画面の視覚的な魅力に対して留保をつけている。最終的にフリップはニモのサイドキックのようなポジションに収まるものの、パレードが完全なかたちで開催されたかどうかは、作中では描写されていない。

#### 4-3. 表象的かつメディウムの自己言及

前節は、子ども向けコンテンツとしてのコミック・ストリップと、人種・民族的な表象という2つのテーマが重ね合わされていることを「ニモ」に読み取るものであった。こうした読みは、作品を、出版業界の事情や白人中心主義についてのマッケイによる批評として、こう言ってよければ社会反映論的に読む議論であったと言えよう。だが、こうした議論は「ニモ」の自己言及的表現と直接に関係しており、作品を社会的背景の縮小再生産として位置づけるどころか、むしろ作品の社会からの独立性を指し示すものである。

1906年3月18日のエピソードで、ニモはフリップの叔父である夜明けの神(DAWN)の目を誤魔化すために、例のグリーンフェイスも含めてフリップの姿へと変装する。しかし、ニモが変装した自身の姿を鏡で見ると、途端に目が覚めてしまう。この当時、フリップはニモに姿を見せただけでニモの眠りを覚ましてしまう力を有していた。この設定はすぐに消滅するものの、眠りの国では彼の格好をすることは彼になるということと同義なのだという点を、変装のエピソードは示している。

このエピソードもまた、人種・民族的なテーマと眠りの国との根本的なつながりを暗示している。しかしここで注目したいのは、フリップの力が彼自身の身体ではなく、衣服や塗料といった表面的な層にあると示されている点だ。

目覚めは、毎週の「ニモ」のエピソードの終わりに必ず置かれるモチーフである。作品内世界の水準では、目覚めとはあくまでもニモが夢から覚めて（作中における）現実世界に戻ることだ。だが目覚めは、時として作品としての「ニモ」が紙に印刷されたものであるということへの注意を促す役割を果たしている。いくつかのエピソードで、フリップは叔父と協力して太陽を登らせ、眠りの国を消滅させてしまう。紙面では、

ニモ以外のものを薄い色で印刷することで消滅の様子が表現されている [図 6]<sup>15</sup>。こうした表現は、マッケイの発想の豊かさや『ヘラルド』の印刷技術を誇示するものであると同時に、直前のコマとの視覚的な落差を通じて、「ニモ」がインクで刷られたものであるということへの認識を喚起する。フリップの力の表面性は、「ニモ」の印刷物としての地位を、物語内世界の水準においてアイロニカルに示すものと言える。眠りの国の住人たちの存在は、印刷上の操作によって左右されるのだ。フリップがニモを目覚めさせるのは、作中における眠りと目覚めの切り替わりだけではなく、日曜日の朝にコミック・ストリップを読む読者を没入的な状態からメタ認識的な状態へと切り替えるということでもある。

フィクションであることへの自己言及は、印刷による手法以外にも見られる。前に触れたフリップのセリフ（おれは日曜版に載ってるイタズラなガキどもとは違う）は、あまり注目されないが、「ニモ」の自己言及的な表現の中でもかなり際どいものだ。フリップは、自分はコミック・ストリップのキャラクターではない、と言っているのだ。これは自分がキャラクターであると認めるよりも複雑なパフォーマンスである。

このようなパフォーマンスは、さきほど見たフリップのグリーンフェイスと構造的によく似ている。フリップは、自分はフィクショナルなキャラクターではないと言いつつも、そのことによって自身がキャラクターであることを強調している。物語内世界に没入するような視点からは、なるほどフリップはキャラクターではない。彼が「日曜版」に言及したのは、彼が住んでいる物語内世界において発行されている新聞のことを言ったのだと解釈することもできる。一方で、メタフィクショナルな視点からは、フリップの台詞は、日曜付録に掲載される他の作品に言及しているとも読める。

もちろん、自己言及することがそれ自体として人種や民族といったテーマに直接関係するなどと言うつもりはない。フィクションであることへの自己言及は、権利上はどのような社会的テーマとも関係なく行うことができる。だが、少なくとも「ニモ」という作品においては、子ども向けカラー印刷物をめぐる状況、人種・民族的布置、そしてフィクションであることへの自己言及といった要素が、互いに不可分に結びついていた。たとえば、眠りの国の消滅が、作品の印刷物としての側面を強調することを通して行われるとき、そうした描写は当時の「ファンタジー」の背景にあった反復説的な図式と分けて考えることはできない。エキゾチックな形象とともに子どもの未熟さを肯定する甘やかしの空間としての眠りの国が、空間そのものの虚構性を暴露しつつ消滅していくとき、「ニモ」は人種・民族的な状況に対する諷刺としても機能するのだ。その消滅がフリップによって行われるのであるなら、なおさらである。

ここまで、「ニモ」という作品の内的な論理として、自己言及的な表現と社会的な諸テーマとが結びついていることを明らかにした。内的な論理とは言っても、純粋に作品に内在的な要素のみで構成された理論的な議論をしたつもりはない。作品が商品として共有していた文化的背景や、キャラクター等の表象が写實的にせよ象徴的にせよ関係している作品外の要素が、「ニモ」という作品をひとつの場所として集まり、独自のかたちで組織化されたということである。

であれば、「ニモ」における表象というテーマは、諸々の社会的背景を通じて、より広い文脈から議論することもできる。ブキャットマンをはじめとした美学的・理論的議論との接点も改めて検討されるべきだろう。だが、これについては別の機会に譲りたい。

## 5. おわりに

本稿は、「ニモ」についての先行研究に見られる、表象への視点とメディウムへの視点とのすれ違いから出発し、両者を接合するものとしてフリップという特定のキャラクターに焦点化して議論してきた。アーティストとして子どもに空想的な世界を送り届けることと、父親としてそうした空想を否定することとの間にあるマッケイのアイロニカルな意識が、エスニシティを否定することによって逆説的に意識させるというフリップの身振りのうちに示されていた。フリップは、一方では当時のアメリカの人種や民族をめぐる文化的な背景によって規定された表象であった。他方で、まさにそうした表象であることによって、イリュージョナルに構成された作品内世界に対する没入的な意識と、それが人の手によって描かれたものであることへの自己言及的な意識との行き来を読者に可能にするような存在でもあった。

本稿で指摘したようなアイロニーは、おそらくは当時の読者の注意をほとんど惹かなかっただろう。あくまで新聞のいちコンテンツであり、読み捨てられていくものであったコミック・ストリップとしては、「ニモ」の魅力は主に絵画的な完成度の高さや、それを視線の素早い動きで消費していくことの快樂にあったと思われる。本稿はそうした消費のモードとはほとんど真逆の態度によって成立している。だが筆者は、マッケイは自作の読み捨てられるべき運命を自覚していたからこそ、注意深く読まなければ明らかにならない層に小さな悪意を忍び込ませておいたのではないか、という想像を抑えることができない。それこそブキャットマンの言う「[「少しでも自分を出す」] ことへの誘惑」に、エスニック・ジョークというかたちで応えることで、マッケイは日々の仕事に対する僅かな抵抗を確保していたのではないか。



図1 Smith, Jessie Willcox. “The Land of Counterpane.” from *A Child’s Garden of Verses*. by Robert Louis Stevenson, 1905, quoted in Roeder, no.904.





図2 Smith, "Picture Papers." from *The Bed-Time Book*. by Helen Hay Whitney, 1907, quoted in *Ibid.*, no.896.

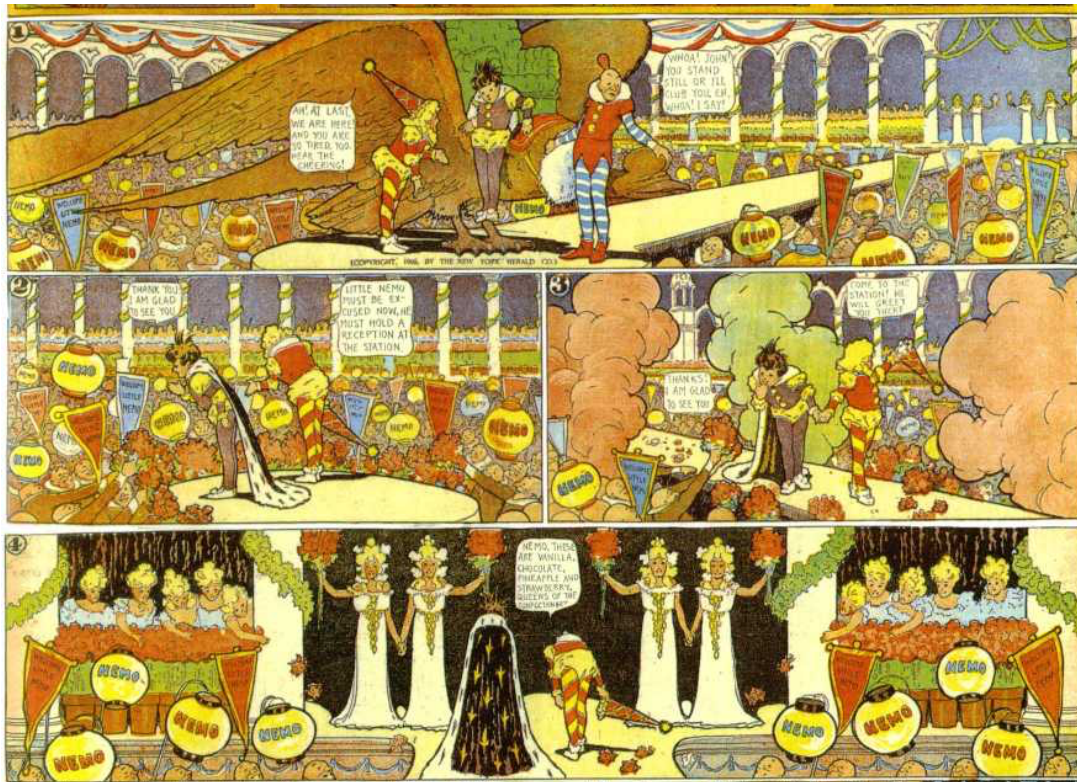


図3 McCay, “Little Nemo in Slumberland.” *New York Herald*, May 13, 1906.  
Source from McCay, *Little Nemo: The Complete Comic Strips (1905 - 1914)*. p.56. (抜粋)



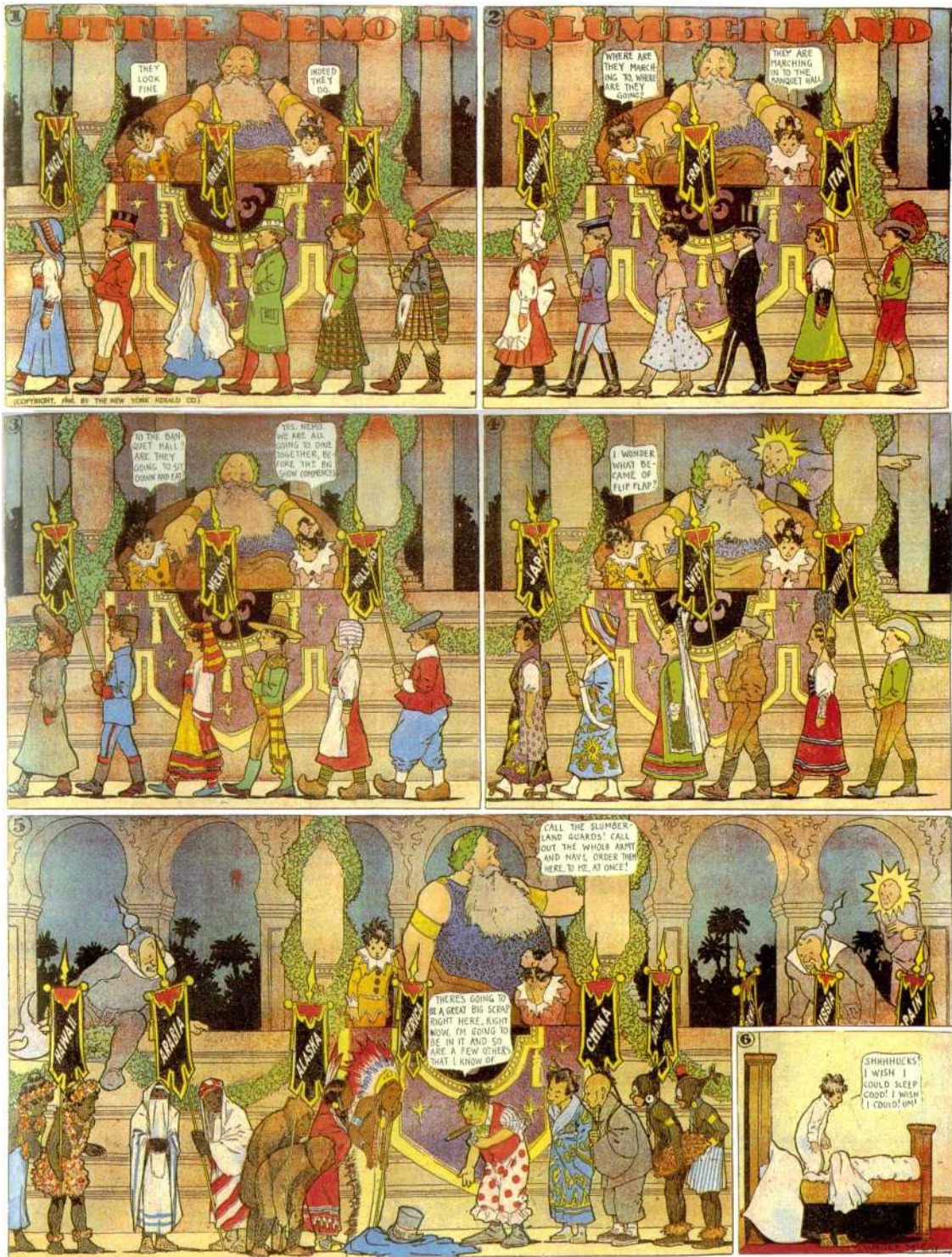


図 4 McCay, November 11, 1906.

Source from Ibid., p.58.





図5 McCay, “Little Nemo in Slumberland.” *Los Angeles Times*, March 4, 1906.  
Source from *Billy Ireland Cartoon Library and Museum Digital Collection*. (抜粋)



図6 McCay, July 15, 1906.  
Source from McCay, *Little Nemo*. p.40. (抜粋)

## 註

- <sup>1</sup> 本稿では「コミック・ストリップ」「カートゥーン」「カリカチュア」あるいは「コミックス」といった、明確に区別されているとは言えない術語が何度も用いられる。これらについて詳しく議論する余裕はないので、あくまで便宜的に、以下のように整理しておこう。まず「コミック・ストリップ」は、世紀転換期のアメリカで新聞のカラー印刷日曜付録のコンテンツとして成立した、コマや吹き出しの使用、絵と言葉の組み合わせ、時系列的な物語を表現していることなどによって特徴づけられる芸術ジャンルを指す。とはいえ、本稿が扱っている時期には「コミック・ストリップ」という語は定着しておらず、「ニモ」のような作品は「コミック・ピクチャー (comic picture)」「コミック・イラストレーション (comic illustration)」等、様々な名で呼ばれていた。よって「ニモ」を「コミック・ストリップ」と呼ぶのは時代背景的には誤りである（のちに参照するバーゲンングレンも、comic strip という語は用いていない）。しかしながら、現在においては「ニモ」を含めた最初期の作品についても「コミック・ストリップ」と呼ぶ慣例は定着している。たとえば今回取り上げているブキャットマンも、「ニモ」を含めた1900年代のマッケイの作品を“comic strips”と呼んでいる。用語の検証は本稿の目的ではないので、「ニモ」のメディアムの呼称についてはわかりやすさを優先して「コミック・ストリップ」で統一した。「カートゥーン」は、19世紀半ばから後半にかけて確立された、ユーモア雑誌に掲載される滑稽さの表現を主眼とした絵あるいは絵と言葉の組み合わせによる芸術ジャンルを指す。こちらはストリップと異なり、特に一枚絵にキャプションが添えられたものを念頭に置いている。「カリカチュア」は「カートゥーン」と重なる部分もあるが、特にイメージが社会的なステレオタイプや人物類型を表現している側面を強調したいときにこの語を用いる。最後に「コミックス」は、本稿ではブキャットマンの議論に関わる部分でのみこの語を用いており、彼が『眠りの国の詩学』でそう呼んでいるものを念頭に置いているが、彼は厳密な定義を行ってはいない。そもそも不可能でもあろう。ただ、彼は特にコミック・ストリップやグラフィック・ノベルなどのコマ割りをを用いるジャンルを特に「コミックス」と呼んでいるらしく、カートゥーンやカリカチュアなどとは比較的隔たりのある語として用いているようである。
- <sup>2</sup> 1930年代から断続的に発表された、ウィンザーの息子ボブの手による同名作については考慮していない。
- <sup>3</sup> ロバート・C・ハーヴェイは1908年夏頃を「失速」時期としている。おそらくは、同年春ごろの「迷いの間」の連作や、夏に掲載された長い脚のベッドに乗って市街を歩き回る有名なエピソード

- ソード（1908年7月26日）を意識しているのだろう（Harvey[1994] 31）。
- <sup>4</sup> ンガイの議論は情動理論（Affect Theory）の文脈のうちにあり、感覚（feeling）とは情動理論におけるカテゴリのひとつである。一般的なカテゴリ分けについてはシャウスを参照。ンガイ自身のカテゴリに対する認識については、Ngai 27を参照。
- <sup>5</sup> 映像の冒頭に映し出されるタイトルは *Winsor McCay, the Famous Cartoonist of the N.Y. Herald and His Moving Comics*. ブキヤットマンのテキストにおいてもそうだが、単に *Little Nemo* と呼ばれることが多い。
- <sup>6</sup> とはいえ、『ヘラルド』と同じ会社が出していた新聞『ニューヨーク・イヴニング・テレグラム』は、1867年の時点でカートゥーン掲載欄を常設化しており、これはアメリカの日報新聞の中で最も早い常設欄であった（Walker 10）。言い換えれば、カートゥーンの掲載という点ではかなりの古株であった。『ヘラルド』日曜付録の初期の掲載コンテンツについては、Barkerを参照。
- <sup>7</sup> 大人の読者の存在も当時からすでに言及されていた（McCardel 15）。同じ頁に付されたHarveyによる注釈13も参照。
- <sup>8</sup> マッケイ、1906年11月4日掲載分、ページ数表記なし。原文は“I'M NOT ONE OF THESE SUNDAY SUPPLEMENT KIDS THAT PLAY TRICKS ON PEOPLE.”
- <sup>9</sup> 『ワールド』以前にもカラー印刷の日曜付録は発行されていたが、コミック・ストリップの成立において『ワールド』の果たした役割は決定的であった。『ワールド』以前のカラー付録については、Beerbohn and Olson 388–389を参照。当時のアメリカにおけるカラー輪転機の導入については、Goulart 3を参照。
- <sup>10</sup> よくある議論として、フロイトとマッケイを並べて論じるものがある（Shannonなど）。確かにマッケイには、精神分析的な読解を誘うような表現がしばしば見られる。少し後で触れている反復説も、「トーテムとタブー」（1913年）などに見られるようにフロイトの思想の重要な一部をなしていた。しかし、『夢判断』（1899年）が英訳されたのは1913年であり、アメリカで制作していたマッケイとの間に影響関係を読み取ろうとする場合には慎重になるべきである。また、ジュリアン・ブリックが指摘するように、マッケイの作品においては、夢は理解したり解釈されたりするようなものとしては扱われておらず、どちらかといえば平行世界のようなものとして描かれており、精神分析的な視点から読もうとすると上手くいかない場合も多い（Blik 284–288）。
- <sup>11</sup> この描写は、1904年8月2日にセントルイス万博で実際に催されたパレードを参照しているという論者もいる。実際のパレードでは、アジアやネイティブ・アメリカンなどの有色人種を中心とした子どもたちが行進していた（Saguisag 127）。

- <sup>12</sup> 2人に並んで作品のメインキャラクターであるインプについて独立した節を設けていない点については注釈が必要であろう。彼は現代的な視点からすれば許容し難いネイティブ・アメリカンの差別的ステロタイプを通して描かれている。ニモやフリップと異なり、彼は上半身裸で、喃語のような言葉しか話すことができない。端的に言えば、彼は本文2章で見てきたような、子どもと同列に置かれるべき未熟な野蛮人という図式をなぞったキャラクターである (Shannon 197-202; Saguisag 129-130)。むろん、こうした説明は少なからず単純化されているが、少なくとも本論の関心の範囲内では、彼の成立背景等を説明しても、前章までで論じたことを再確認することにしかならないため、割愛した。インプの成立背景については、Canemaker 58-64 を参照。
- <sup>13</sup> フリップの顔の緑色が塗られたものであり、もともと緑色の顔をしているのではないということは、叔父である夜明けの神が白い肌をしていることや、ニモたちが入浴するエピソードでフリップの塗料が剥げていることなどから確認できる (Saguisag 72)。
- <sup>14</sup> アイルランド人やアイルランド移民の視覚的ステロタイプと、そのアメリカにおける普及については、Soper [2005b] 191-193 を参照。
- <sup>15</sup> 図6は『ニューヨーク・ヘラルド』に掲載されたものを底本としているが、当時のコミック・ストリップは掲載紙によって印刷の出来にばらつきがあった。たとえば、ビリー・アイルランド・カートゥーン図書館・美術館のデジタル・コレクションで公開されている当該エピソードは『ロサンゼルス・タイムズ』掲載版であり、本文にあるようなカラー表現は見られない。本稿では、当時のマッケイが直接的には『ヘラルド』に所属するアーティストであったことを鑑み、同紙における印刷がマッケイの意図に最も近いものであったと判断して議論している。

## 引用文献

### 一次資料

マッケイ、ウィンザー「眠りの国のリトル・ニモ」上田麻由子訳、柴田元幸監訳『初期アメリカ新聞コミック傑作選 1903-1944』所収、創元社、2013年。

McCay, Winsor. *Little Nemo: The Complete Comic Strips (1905 - 1914)*. e-artnow sro, 2013. (Google Books)

---. "Little Nemo in Slumberland, *Los Angeles Times*, March 4, 1906." *Billy Ireland Cartoon Library and Museum Digital Collection*. Accessed in November 25, 2020.

[https://library.osu.edu/dc/concern/generic\\_works/g732z421z](https://library.osu.edu/dc/concern/generic_works/g732z421z)

## 二次資料

海老島均、山下理恵子編著『アイルランドを知るための70章』第3版、明石書店、2019年。

小田切博「変転する価値——アーモリー・ショウからハイ&ロウ展までのアメリカ美術とコミックス」『ユリイカ』第45巻第3号、青土社、2013年、109–116頁。

グールド、ステイヴン・J『人間の測りまちがい：差別の科学史』鈴木善次・森脇靖子訳、河出書房新社、1998年。

シャウス、エリック「フィーリング、エモーション、アフェクト」難波優輝訳、2019年5月14日（ver. 1）、最終閲覧日2021年2月12日。

[https://drive.google.com/file/d/1E47fdeqs2mOq5h3OGE3A7yz95d\\_8yORH/](https://drive.google.com/file/d/1E47fdeqs2mOq5h3OGE3A7yz95d_8yORH/)

鶴田裕貴「「クレイジー・キルト」におけるモダニズム絵画の影響——コミック・ストリップはアーモリー・ショウにどう反応したか」『マンガ研究』26号、日本マンガ学会、2020年、32–53頁。

三浦知志「ウィンザー・マッケイのマンガ作品に関する研究——「レアビット狂の夢」とマンガ言説の問題」、東北大学情報科学研究科博士学位論文、2010年。

マレスカ、ピーター「飛行船に乗って 1910年1月–1910年8月」(*Off in an Airship: January 1910 – August 1910*) 上田麻由子訳、マッケイ「眠りの国のリトル・ニモ」所収、ページ数表記なし。

四方田犬彦『漫画原論』筑摩書房、ちくま学芸文庫、1999年。

Barrett, James R. *The Irish Way: Becoming American in the Multiethnic City*. The Penguin Press, 2012.

Barker, Kenneth S. “Comic Series of the New York Sunday Herald 1899–1924 and the New York Sunday Tribune 1914–1916 and 1919–1924.” *Inks: Cartoon and Comic Art Studies*, vol.3 no.2, Ohio State University Press, 1996, pp. 10–19.

Beerbohn, Robert Lee. and Olson, Richard D. “Newspaper Harness Comics Power Myriad Formats Compete.” *The Overstreet Comic Book Price Guide 2016–2017*. 46<sup>th</sup> edition, Gemstone Publishing, Inc., 2016, pp. 387–392.

Bergengren, Ralph. “The Humor of the Colored Supplement.” *Atlantic Monthly*, vol.98 no.8,

- Atlantic Monthly Co., August 1906, pp. 269–273.
- Biderman, Gail. *Manliness & Civilization: A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880–1917*. The University of Chicago Press, 1995.
- Bukatman, Scott. *The Poetics of Slumberland: Animated Spirits and the Animating Spirit*. University of California Press, 2012.
- Blank, Juliane. “Shaping the World: Dreams, Dreaming, and Dream-Worlds in Comics: Dream of the Rarebit Fiend (1904–1911), Little Nemo (1905–1911) and The Sandman (1989–1996).” Eds. Bernald Dieterie and Manfred Engel, *Writing the Dream / Écrire le rêve*, Koenigshausen & Neumann, 2016, pp. 277–303.
- Canemaker, John. *Winsor McCay: His Life and Art*. Revised ed., Harry N. Abrams, 2005.
- Goulart, Ron. *The Funnies: 100 Years of American Comic Strips*. Adams Media Corp, 1995.
- Gordon, Ian. *Comic Strips and Consumer Culture: 1890–1945*. Smithsonian Institution Press, 1998.
- Gunning, Tom. “The Art of Succession: Reading, Writing, and Watching Comics.” *Critical Inquiry*, vol.40 no.3, The University of Chicago Press, pp. 36–51.
- Harvey, Robert C. *The Art of Funnies: An Aesthetic History*. University Press of Mississippi, 1994.
- . “How Comics Came to Be.” Eds. Jeet Heer and Kent Worcester, *A Comic Studies Reader*, University Press of Mississippi, 2009, pp. 25–52.
- Nyberg, Amy Kiste. “Percival Chubb and the League for the Improvement of the Children's Comic Supplement.” *Inks: Cartoon and Comic Art Studies*, vol.3 no.3, Ohio State University Press, 1996, pp.31–34.
- Marschall, Richard. *America's Great Comic-Strip Artists: From the Yellow Kid to Peanuts*. Reprint Edition, Stewart Tabori & Chang, 1997.
- McCardell, Roy L. with Annotations by Harvey, Robert C. “Opper, Outcault and Company: The Comic Supplement and the Men who Make It.” *Inks: Cartoon and Comic Art Studies*, vol.2 no.2, Ohio State University Press, 1995, pp. 2–15 (orig. 1905).
- Ngai, Sianne. *Ugly Feelings*. Harvard University Press, 2009.
- Roeder, Kathrine. *Wide Awake in Slumberland: Fantasy, Mass Culture, and Modernism in the Art of Winsor Mccay*. Kindle edition, University Press of Mississippi, 2014.
- Saguisag, Lara. *Incorrigibles and Innocents: Constructing Childhood and Citizenship in Progressive Era Comics*, Rutgers University Press, 2018.

- Shannon, Edward A. "Something Black in the American Psyche: Formal Innovation and Freudian Imagery in the Comics of Winsor McCay and Robert Crumb." *Canadian Review of American Studies*, vol.40, University of Toronto Press, 2010, pp. 187–211.
- Smolderen, Thierry. *The Origins of Comics: from William Hogarth to Winsor McCay*. Translated by Bart Beaty & Nick Nguyen, University Press of Mississippi, 2014
- Soper, Kelly. "From Swarthy Ape to Sympathetic Everyman and Subversive Trickstar: The Development of Irish Caricature in American Comic Strips between 1890 and 1920." *Journal of American Studies*, vol.39 no.2, Cambridge University Press, 2005[a], pp. 257–296.
- . "Performing 'Jiggs': Irish Caricature and Comedic Ambivalence toward Assimilation and the American Dream in George McManus's *Bringing Up Father*." *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, vol.4 no.2, Society for Historians of the Gilded Age & Progressive Era, 2005[b], pp. 173–213.
- Walker, Brian. *The Comics: Before 1945*. Illustrated ed., Harry N. Abrams, 2004.
- Wood, Mary. "Yellow Kid Readership." *The Yellow Kid on the Paperstage: Acting Out Class Tensions and Racial Divisions in the New Urban Environment*. American Studies in University of Virginia, February 2 2004. Accessed in Feb 12, 2021.  
<http://xroads.virginia.edu/~MA04/wood/ykid/readership.htm>