

目錄

CONTENTS

| | |
|--------------------------|-----|
| 導言：漫畫展演的探求（代序） | 001 |
| 第 1 章 漫畫的起源—變形、象徵與符號化 | 009 |
| 1-1 前言：獨特的圖文結晶 | 009 |
| 1-2 漫畫的軸心—符號化與變形 | 012 |
| 1-3 符號化的表現：表情 | 028 |
| 1-4 文圖互現的敘事與情狀 | 035 |
| 1-5 從靜態二次元到流動連續性 | 047 |
| 小結：漫畫的語言體系和文法 | 059 |
| 第 2 章 流動的文法體系—點線與文字的文化差異 | 063 |
| 2-1 前言：符號共識下的解讀空間 | 063 |
| 2-2 人神的降臨和殞落：美國的超級英雄漫畫 | 072 |
| 2-3 連續性表現的結構：畫格關係 | 079 |
| 2-4 美日漫畫的客觀敘事與情感連結 | 090 |
| 小結：漫畫表現與文化展現 | 116 |
| 第 3 章 漫畫符號體系的解釋共同體 | |
| —漫畫的讀者介入與二次創作 | 121 |
| 3-1 同人誌的發展與探討 | 121 |

3-2 漫畫的符號表現：二次創作的角色識別 131

3-3 符號間關係的形成：二次創作的「配對」 137

3-4 閱讀的表現：文本的空白與讀者的介入 143

小結：文本侷限下保留的詮釋自由 160

第 4 章 漫畫文法的表現系譜

—台灣漫畫的斷裂、吸納與再生 163

4-1 台灣漫畫的文法體系？ 163

4-2 日治時期的漫畫：原生與傳入 168

4-3 1950-1960年代初：初生到定著 184

4-4 1960年代：發展與斷裂 200

4-5 1970年代後：「少女」登場與吸納再生 218

4-5-1 日本漫畫文法的影響：「少女」的登場 224

4-5-2 日本漫畫文法體系的吸納 238

小結：失落漫畫的島語／嶼 250

結語：漫畫文法的共享與流動 259

附篇：日本女性漫畫中的少年愛與 Boy's Love 264

導言

Georg Simmel 在 1918 年的最後一場演講『近代文化的衝突』(*Der Konflikt der modernen Kultur*) 中，談論了文化與生命的關連，他指出，文化是人的一種精神表徵，以獨特的方式將主體與客體連結在一起，涵蓋了我們的生活乃至生命。人類生命的創造性活動創造出若干的形象，這個形象乃至過程即是文化，文化也是人類生命的一種現實化的表現形式。¹透過文化的產物—無論有形或無形，我們可以看到文化中蘊涵的精神，也就是一種人乃至社會內部精神的外部展現，從這個意義上出發，文化本身並沒有高低優劣的區別，而是一種生命乃至生活方式的展現。漫畫作為人類創造性活動的展現，亦是文化的一環。

然而，以圖像為主要表現方式的漫畫，在 1990 年之前的台灣，卻被歸類為教育程度低的兒童的讀物，²也因此文化場域中一直處在低文化資本的邊陲位置，筆者曾以台灣漫畫的文化位置為主題，探討了漫畫在 1987 年底漫畫審查制廢止後，如何透過經濟資本的積累，逐漸建構出自身在文化場域中的位置。³也是在 1990 年代漫畫逐漸建立起自身的文化資本與位置後，漫畫在台灣才逐漸擺脫「低俗的、幼稚的」形象、並進一步被認可為「文化」的一環，而成為可視的研究對象。

但是，在研究漫畫的同時，不得不去省思究竟「漫畫」是什麼？漫畫是圖像與文字的結晶，然而，繪物語、插繪小說，圖像小說(graphic novel) 等也都是圖像與文字結合的產物，那麼，漫畫究竟是什麼？在世界不同文化體系中，對「漫畫」的定義與認識也或許有所差異。正如 G. Simmel 的形式社會學所指出，文化研究可以分為形式與內容兩個層面來看，文化的內容隨著各歷史社會而流動變化，研究者則是在試圖普遍化的基礎上，尋找出各文化共通的形式。⁴從這個角度來看，在不同文化體系下的漫畫，會有不同的內容，卻也會分享共通的形式特質，使其能被辨識為「漫畫」。當然，這種內容與形式的研究可以有許多不同的視角，例如：筆觸、人物造型、色彩、市場結構、讀者取向等，而本書則聚焦在漫畫的表現形式，將漫畫視為一種表意傳達的符號體系，作者與讀者、讀者與讀者間有一套漫畫文法體系，⁵這個體系將事物變形、符號化形成圖像後，與文字結合表現

¹ 阿閉吉男，《ジネル社会学の方法》(東京:御茶の水書房, 1979), 頁 33-36。

² 當然，漫畫最初誕生的形式，是報紙上刊登的諷刺漫畫，19 世紀的報紙作為近代性的代表，刊登在其上的漫畫也分享了有一定的社會位階與文化資本。而台灣在 1950 至 1980 年代間，報紙亦有連載漫畫，內容大多是以成人為目標讀者。然而，由於本文的主要研究對象是連環故事漫畫，因此在這裡指的低文化資本的漫畫是連環故事漫畫。

³ 李衣雲，《私と漫畫の同居物語》(台北:新新聞, 1999)。

⁴ Georg Simmel, 《社会学の根本問題》(東京:社会思想社, 1993), 頁 46-47。阿閉吉男, 《ジネル社会学の方法》, 頁 160-176。

⁵ 在 Saussure 關於語言學的理論中，提出了「意義體系」，也就是承認了對語言學規定的一種內分析必要性，把語言看作是一個獨立完整的系統。由於語言有流動性與個人性，語言的意符與意指之間更存在著恣意性，但更重要的是語言有其共通性，甚至是先於個人而存在，因此，使用語言者仍然必須遵守約定/規則，以保障意義的傳遞，我們將這個將語言理性地具現的規則，稱之

出的即是漫畫，這整個漫畫文法體系可以被視為漫畫的「形式」，也是貫穿本書的主軸。本書試圖立在 G. Simmel 的「形式」的概念基礎之上，從三個不同的角度——空間、人、時間，多面相地分析漫畫：在空間上，探究漫畫作為一種文化表現，是如何展現其所屬的文化體系；在人的方面，分析被創造出來的文本，是如何被多元解讀；最後，在時間的剖面上，則將視點放在台灣，論析台灣漫畫的表現形式的歷時性變化。

然而，在進入空間、時間與人的論述前，必須先討漫畫這種表現「形式」的本質究竟是什麼，唯有如此，才能區分漫畫與其他圖文結合書物的差別，並進一步界定出後續諸章的主軸——「漫畫文法」——的論述範疇。由於漫畫圖像乃是現實事物乃至情感的變形，也可說是一種符號化的結果，因此，本書的第一章即以符號學為主要論據，來分析「漫畫」這種文化媒介的體系，是如何被符號化後建構出來，又如何與其他的圖像文字結合的產物區辨開來。

如前所述，形式有其普遍的共通性，內容卻會隨著文化、時間、社會而產生變化。因此，在論述了漫畫在形式上的共通性、確立漫畫的形式之後，必然會想到內容差異的問題。漫畫表現的符號體系就如同語言的文法，建基在溝通雙方的共識架構上，而這個架構則是社會文化的產物，那麼，不同的社會與文化的差異，應也會反映在漫畫的表現方式上。熟悉日本漫畫的讀者，在閱讀美國漫畫時，會覺得表情單調、覺得美國漫畫像插繪的結合而非漫畫，反之，慣於閱讀彩色繪製的美國漫畫的讀者，卻可能會不能接受黑白的日本漫畫，或是覺得畫面充滿著線條，人物又細又長又年幼，而這些「不習慣」的背後，承載著是對「漫畫」的認知概念的差異，不同文法體系的讀者在自己所習得的漫畫文法中，找不到對應解讀文本的文法時，便會感到不能順暢地融入所閱讀的漫畫的文本中，這也就是所謂文化「內容」的差異。本書的第二章即試圖分析社會文化的差異，如何反映在漫畫的表現上，而漫畫表現的差異，又如何顯現出不同文化體系的漫畫概念差。

然而，世界各國漫畫眾多、類型亦相當多元，在選擇分析對象時，也就不得不有所取捨。在台灣的漫畫市場中，日本漫畫從 1970 年代末以來，就一直佔有壓倒性的優勢，台灣漫畫也往往被認為是模倣日本漫畫。然而，究竟什麼是「日本的」漫畫文法？其與其他文化的漫畫文法又有什麼不同？如果不能釐清這一點，則亦無法進一步分析台灣的漫畫文法與日本的趨近性。因此，本書在選擇分析對象時，是以日本漫畫為主，第二章中日本漫畫中銷量最高的少年戰鬥型漫

為文法，依循文法的各種對立、連結、排斥等規則作用，我們將各種片斷的詞語連結在一起，將事物排序定位，形成意義，這種片斷的銜接與意義化的定位，就是文法的體系。而在本書中，則是將漫畫界定為一種傳遞意義的語言，如同文字是一種「實在的再現、代表的再現物」，一種「喚起事象的代替物」，因此不必然是事物的實際形象，亦可是一個約定的代號，如煙代表火的「信號」、或是一個意象的變形，如「人」這個字來自人類形體的抽象性變化，而漫畫的文法體系，即是漫畫內容中各種變形化後的符號，所以得以定位、銜結、形成意義並傳達出來的體系。這部分在第一章中將再詳細論述。

參看：Roland Barthes，《符號學美學》（台北：商鼎，1992）。丸山圭三郎，《言語とは何か ソシユールとともに》（東京：朝日出版社，1974）。Luis J. Prieto，《記号学とは何か メッセージと信号》（東京：白水社，1974）。Jonathan Culler，《ソシユール》（東京：岩波書店，1992）。

畫當作日本漫畫文法的主流代表，再選擇同屬動作漫畫類型的美國英雄漫畫為參考對象，來闡述日本漫畫與美國漫畫的表現方式，如何與各自的社會文化緊密相連。

漫畫作為一種媒體，在巨觀的角度之外，讀者的閱讀亦是不能忽視的層面。讀者的閱讀是一種讀者與作者間建於文法體系上的互動，而這個互動建基於漫畫文法體系的分享。然而，文法體系本身是流動的、甚至是多義的，因此才能隨著歷史、社會的變化而產生變動，這種流動性不只展現在巨觀的社會文化面相上，也表現在微觀的個人閱讀上，因此第三章轉向微觀角度，以漫畫讀者的解釋共同體為中心，討論漫畫文法的共享性之中，所存在的流動性與多義性。然而，漫畫的讀者難以計數，在研究讀者時不可能一一探訪。恰好在漫畫中，有一被稱為二次創作之同人誌的分類，這是指由讀者依據自己對原作的解讀，援用、改作、重寫原作後的衍生作品，這種多重層次而又彼此交疊的同人誌閱讀，正是詮釋解釋共同體與漫畫文法體系之多元性的最好例證。因此，第三章即以 2001 年之後在日本與台灣走紅的漫畫《鋼之鍊金術師》的二次創作作品為例，探討漫畫文本解讀的多樣可能，從而展現漫畫的符號文法體系的流動性。⁶由於這篇文章的背景碰觸到了日本 1970 年代以後的少年愛的漫畫類型的出現，以及 1980 年代延燒到台灣的漫畫二次創作以及 Boy's Love 的漫畫類型，但因論文架構的限制，無法在文章中論述這一段歷史變化。因此，在書末以〈附篇〉的方式，補上曾於《當代》雜誌 240 期刊載的〈女性漫畫內的少年愛與 Boy's Love〉一文，簡略介紹這種漫畫類型的發展。

前三章從巨觀與微觀的、以及共時性的角度，論析了漫畫文法體系的特質。然而，就如同語言會不斷地新生重組一樣，在時間的推移中，漫畫文法體系的內容也會不斷地變化，例如畫格的數目、狀聲字的使用等等。因此，第四章則在前三章所墊定出來的漫畫文法的特質之上，從縱時性的觀點來探究台灣漫畫文法體系的變化。

台灣漫畫表現形式的改變，不斷受到社會的變化、政治的壓制與消費文化的興起等外在因素的影響，而在這些變化之中，始終沒有改變的是來自日本漫畫的影響。在台灣的漫畫發展過程中，1960 年代國民黨政府實施的漫畫審查制，一直被認為是促成日本漫畫在台灣興盛、以及台灣本土漫畫凋零與斷層的原因所在。然而，關於台灣漫畫在 1970 年代以前，是以什麼樣的文法體系與表現方式存在，而 1970 年代以後的台灣漫畫文化體系又產生了什麼樣的變化？這種變化與日本漫畫文法間又有著什麼樣的關係？更進一步來說，1970 年代以前的台灣漫畫是否與日本漫畫完全無關，而是一個獨立的文法體系？1980 年代重新出發的台灣漫畫，又是否完全與 1970 年代以前的台灣漫畫斷裂開來？這些問題始終

⁶ 這篇文章曾在 2010/11/27 時，於國立政治大學 99 年頂尖計畫「大眾文化與（後）現代性」研究團隊主辦的「文本·影像·慾望：跨國大眾文化表象國際研討會」上發表初稿，感謝游珮芸教授給予寶貴的意見。修改後再於 2011/1/27 於香港大學主辦的「Workshop: Comics and Modern Cultural Exchange」中發表，之後經審查通過，被收錄於該工作坊出版的論文集《泛亞洲動漫研究》（濟南：山東人民出版社，2012）之中。

沒有完整的回答。第四章嘗試透過各個時期的台灣漫畫文法體系的分析，爬梳出日治時期至 1990 年台灣漫畫的系譜，並透過台灣漫畫文法上的變化，將其與第二章所析論出的日本漫畫文法的特色作對照，一方面理出台灣的漫畫文法的系譜，另一方面也為前三章的論述作一具體化的例證。

整體而言，本書的軸心放在漫畫文法的符號體系上，前三章試著建構出一個關於漫畫「形式」的理論雛形，因此儘可能多面相地從普遍的形式、文化與時間所可能促成的差異、到作者的發訊與讀者的接收等方面，來探討漫畫文法表現的共通性與差異性。第四章則將焦點放在台灣，透過漫畫發展的歷史變化，將前三章的理論抽象性作一落實的對照分析。期望藉由這樣橫切與縱剖的分析，為漫畫研究架構出一種文化史的視野。

同時，如同本文一開頭所引用的 G. Simmel 的論點，這本書所嘗試的射程，是透過對漫畫在「形式」與「內容」兩層面的分析，來顯現漫畫作為一種人類內在生命精神的實現，會隨著時代、隨著社會文化、隨著個人的生活經驗，或彼此交會起舞、或擦肩而過、或變奏轉調，與其他所有的文化並沒有二致，更沒有任何的優劣高低的差異，而只是文化表現的一種媒介方式。

由於漫畫的種類亦相當多，從分格結構上來看，包含了單幅漫畫、四格漫畫、長篇漫畫，而從內容上來區分，則包含了諷刺漫畫、故事漫畫等。本書聚焦於漫畫的文法體系與符號化，因此以符號化最多樣的長篇故事漫畫為對象，其他種類的漫畫在基本結構之外的差異，則只能暫且不論。

最後，感謝張靜美小姐、復刊ドットコム與高橋真琴先生、時版出版社與敖幼祥先生、手塚プロダクション與手塚治虫先生、小學館與萩尾望都女士、ちばてつやプロダクション與千葉徹彌先生、東立出版社與范萬楠先生（依羅馬拼音順），以及同人作者 K 小姐，允諾讓本書使用圖片，讓本書所要陳述的內容能更清楚的展現，如同 Roland Barthes 所說的，一張圖畫所能述說的，往往比文字要來得更多。⁷同時，也感激政治大學台史所的薛化元教授與東京大學橋元良明教授的支持，野村國際文化財團的獎助，讓我能繁重的的工作下，得到半年赴日進修的機會，享受自離開學生生涯後，就很難得到的專心博覽書籍的時間。謝謝漫畫家黃佳莉繪圖，協助我解決了「沒有圖片的漫畫研究書」的困境。也謝謝二位匿名審查人寶貴的意見。當然，最要感謝的是我的家人，尤其是爸爸耐著性子給我犀利的建議。沒有大家一直以來的支持，我一定走不到這個地方。

⁷本書附圖在圖說中表示版權的方式，均依循各出版社要求。

由於現在漫畫的出版社對於圖片的使用的管理非常嚴苛，即使著作權法中允許學術著作能以「合理使用」方式使用圖片，但這個「合理使用」的曖昧性卻給予了太多自由心證的空間，並促使著作權彷彿成為無限上綱，許多出版社在交涉後仍堅拒本書使用該社的漫畫圖片，更遑論在台灣 1960 至 1970 年代的那段地下化時期的漫畫，許多著作人不明、出版社倒閉的作品，早已無從尋求取得圖片使用的可能。因此，雖然本書是研究漫畫的論文，但所能引用來對照的圖片卻相當有限，只能依賴文字敘述，再請台灣漫畫家黃佳莉女士協助繪製示意圖，來增進讀者對本書主題的理解。也希望本書的出版，能促使各國漫畫業界的出版社乃至著作權法的研究者，能注意到在漫畫研究的學術領域中，圖片引用的重要性與「合理使用」的問題，給予未來的漫畫研究更多的自由與可能。

謝謝大家。

李衣雲

撰稿於東京大學白金台國際宿舍

整稿於家中

2012/4/9