

# 現代ストーリーマンガの成立 (2)

—手塚治虫の「文法」—

榊原英城

はじめに

第1章 手塚治虫 1992 …… (4節途中まで前号)

第2章 手塚治虫 1942 …… (1節途中まで本号)

## 第1章 手塚治虫 1992

### 4 [承 前]

『ブッダ』第2巻の解説は大沢在昌氏である。省いてもいい文章だが、一部を引用しておこう。

「人間は弱い、醜い、だからこそ、その弱さ、醜さを克服しなければいけないのだ——短く表現してしまえば、なんと教条的で味けのない文章になるだろう。手塚氏が読んだら、「冗談じゃない」と一笑にふされてしまいそうな気がする。／しかし、そうなのだ。手塚氏はそれをうたっているのだ。手塚氏はヒューマニズムの作家であった、と私は信じる。〔……〕核質にヒューマニズムをもった作家、手塚治虫氏は、ならば一度は、その核質そのものをテーマに物語を紡がねばならなかった。／それがこの「ブッダ」ではないかと私は思う。／〔……〕ブッダが、なんと弱く、なんともろく、なんと卑近な、ひとりの人間として描かれていることだろう。」

第3巻の村上知彦氏の文章は、氏の「手塚マンガの<sup>〔ママ〕</sup>かかわり」、最初に読

んだ手塚マンガから、『COM』の休刊などによって「手塚まんがとぼくの蜜月が、初めて挫折を味わった」こと、「アドルフに告ぐ」によって手塚青年マンガとのようやくの和解を果たしたことが長々と述べられ、『ブッダ』は「浮浪児タッタを主人公とし、彼とブッダのかかわりを軸にさまざまな登場人物を配した、やや異色の冒険まんがという印象を持った。」と感想を述べる。私小説的ならぬ私マンガ評論的な村上氏の文章は手塚マンガについて語るというより、村上氏の手塚マンガ体験をエンドレステープのように繰り返すだけである。

北村夫氏の文章は、文章として読むことのできるものなので、多少の疑問があっても気にならない。的確な指摘もある。

「手塚さんの「ブッダ」は、苦行のところのみ冗長で、苦行を捨ててから悟るところがうまく描かれていない。」「ヘッセに「シッダルタ」という中篇がある。〔……〕勉強家の手塚さんのことだから、むろんお読みになっているだろうが、もう少しあの小説も参考にして貰いたかった。」

筑紫哲也氏の文章は手塚治虫へのインタビューについて述べる。

「手塚作品が若者たち、なかでも「新人類」世代に与えたインパクトの大きさを思い知らされた後、私は手塚氏にインタビューを申し入れた。この教祖の秘密を知りたかったからである〔……〕。／そのなかで手塚氏はなぜ漫画を描くのかという点について「僕の人生観を僕なりの方法で伝えるつもり」「単なるエンターテインメントのつもりではない」と述べた後で、「それが届くか届かないかが、僕の勝利であり、敗北であり、希望であり、失望でしたね。半分以上届いてないですけどね」と付け加えている。」「〔……〕その人生観の中心にあるのは何だろうか。／医者出身、戦中派、空襲体験、天文学と昆虫好きなどの個人的背景から出来上っていったそれを、手塚氏はズバリ「生命の尊厳」と答えた。〔……〕それは人間中心の「ヒューマニズム」「人間性原理」あるいはモラル、正義などとは峻別されるべきものだと語り、終わりのほうで「漫画家にモラルはいらないんで

す。批判精神だけがあればいいと思うんです」と言い切ったのが印象に残っている。」

手塚治虫が筑紫氏にどこまで本音を語ったのかは興味深い、「人生観の中心」をなす「個人的背景」をそのままに受け入れると、手塚治虫を語る言説の多くがそうであるような陥穽にはまることになる。当の本人が語ったのだから間違いはあるまいと考えるべきではなく、手塚治虫はインタビュアーに合わせた分かり易い言い方をしたのだと考えておいた方がよい。「個人的背景」の中身はひとり手塚治虫だけではなく、同世代のかなりの人々と共通するであろうものにすぎず、なお数々の「個人的背景」がなければ手塚治虫の「人生観の中心」は説明できないことは明らかであるからだ。ここで気に留めておく必要があるのは、その「人生観」が「半分以上届いてない」と付け加えた点である。筑紫氏はその点に触れて「興味深くも気にかかるのは、自分が作品に託したメッセージが「半分以上届いていない」と見ていた手塚氏の自己評価のことである。それは若き日の「通過儀礼」としてのインパクトが大きければ大きいほど、その作家が背負うことになる宿命ともいえる。単に通る過ぎるのではなく、そこに再び立ち帰ってみれば、そこには以前には見落としていたさまざまな発見があるはずである。」と、手塚マンガとこれまで「精神形成の過程で」通過儀礼となってきた文学や哲学の書物とを同列に並べるといふ手塚体験なるものへの無知を露わにしている。「半分以上届いていない」とは普通に読めば、自らの「敗北」の表明と考えられるが、なお考慮の余地はあろう。「漫画家にモラルはいらないんです。」という言葉にも注意を払う必要がある。前稿で引用した『マンガの描き方<sup>15)</sup>』の「ふろく」に書かれた「どんなものをどんなふうにか描いてもいい」という文章を考慮に入れれば、マンガを描くのに良識<sup>モラル</sup>は却って邪魔になる、羽目を外すことが良識への批判になるのだという、至極当たり前のマンガ観となる。単なるエンターテインメントを超えて人を動かしたいという意味が「人生観を伝える」という、誤解されやすい曖昧な言い方で語られているのであろうと考え

られる。自らが理想とするストーリーマンガには、マンガも小説も哲学も科学も、映画も演劇も、ありとあらゆるものが詰め込まれているのだ、という自負を読みとることもできる。「批判精神」という言葉は時には「諷刺」と言い換えられて、しばしば手塚治虫によってマンガに不可欠の要素と明言されている。どのような意図が込められているか、手塚マンガの多くと直ちに結びつくとは思われず、やや曖昧である。当初、大人マンガを志していたことと関連があるのか、「落書き精神」に重なるものであるのか、もし後者であれば、「漫画家にモラルはいらない」という言葉と連なって意図ははっきりする。手塚治虫の語った言葉はその発表媒体などを考慮に入れ、それが本音であるのか、マンガ家としてより、むしろ文化人としての言葉であるのかを吟味した上でその意図を汲み取る必要があるので厄介である。

大林宣彦氏の文章では、『ブッダ』を中心とした氏の手塚観が述べられる。

「〔……〕手塚さんが亡くなった後になってこの「ブッダ」を読み返してみると、手塚さんにとってマンガを描くという行為は、実は苦行だったのではないか、とふと思われてくる。／そういう目で見ると、この「ブッダ」という大口マンには、その始まりから死の匂いが立ちこめている。〔……〕死の恐怖から逃れようと、必死になって悟りの心を求め、苦行にはげむ。」「長い旅の終わりに死を前にしたブッダの最後の言葉は「私が去ったあと……私の一生かけて説いた話は……どうなるのですか!! 百年たち、千年たつと忘れられてしまうのですか!!」である。一生かけて苦行したその結果、すべては無意味ではなかったかという問いかけ。／これはすなわち、手塚さん自身にとって、この時期死がそれだけ身近なものになっていた、そういうことではないだろうか？」

そうであるかもしれない。そうだと切り切ることもできない。手塚治虫が悟り切ったブッダを描けないことは読まないでも分ることだが、百年、千年忘れられないということは「すべて無意味」どころではない。『ブッダ』には「死の匂いが立ちこめている」と同じ程、生への渴望も溢れている。手塚

治虫が生死の問題に強い関心を持ちつづけていたことは、『ブッダ』の描かれた時期に限らないだろう。「マンガを描くという行為」はプロのマンガ家である以上、「苦行」と感じられたときもあったには違いなからうが、手塚治虫はマンガを描けなかったら、むしろその方がより大きな「苦行」と感じたとに違いない。いつまでも生きて、いつまでもマンガを描きつづけること、手塚治虫が望んでいたことはそのことで、手塚治虫はこの世にいつまでも生きつづけることが最大の願望だった、それが加齢とともに強くなっていったように私には思われる。

糸井重里氏の文章は、手塚マンガのリアリティを指摘する。

「手塚治虫のマンガの生きものたちは、死に、傷つき、病むという予感を感じさせるのだ。「これは絵じゃない。〔……〕絵でも記号でもなく、ほんとうなんだ」と、訴えかけているのだ。／〔……〕手塚治虫と、私たち読者は〔……〕一対一で向かい合う空間を共有する。だから当然重くなる。絵であることを超えたほんとうと、それに対面することでにじみ出てしまった読者という人間のほんとうがぶつかりあうのだからな。」

リアルな絵で描かれたマンガがつねにリアリティを表現するとは限らない。手塚治虫のデフォルメされた絵で描かれたマンガにむしろリアリティが感じられる、という糸井氏の指摘は重要だ。手塚マンガのデフォルメされて描かれた人物たちが二次元の空間のなかを絶え間なく動くこと、それが手塚マンガのリアリティの大きな要因となっているのである。手塚マンガにとって一コマ一コマの、またコマとコマを連らなる動きが、そして動きと動きとの間の静止が、作品の成功のための生命となる。絵の動き、人物たちの動き——それは手塚マンガの作品の出来不出来を判断する基準として重要視すべき着眼点だ。

夏目房之介氏の文章は短かいながら一つの『ブッダ』論となっている。手塚『ブッダ』としての面白さと不十分さとを確かな眼で捉えている。私が特に注目した部分を引用しておこう。

「ブツダ」には物語として面白く語ろうとする志向と、そうするとブツダ伝としての統一感がなくなるというジレンマが、ある種の中途半端さになって現れているような気がする。」「手塚の表情描写のおおげさは「バタくさいカッコよさ」として'50年代まで流通したが、やがてこの「おおげさ」が「あまりにもマンガ的」に見えはじめ、'60年代には劇画が新しい「現実らしさ」を提示することになる。その後手塚は劇画的表現を自分のマンガにとりこんでいくが〔……〕、それでも「おおげさバタくさい心理描写」は残っていく。とくに子供マンガにはその傾向がでるのだ。しかも、おうおうにしてその表情は、制度と化した類型的表情に見えたりするのである〔……〕。／残念ながら「ブツダ」にもその傾向はでている。とくにシッダルト＝ブツダの表情がそうなのだ。手塚の「おおげさ」表現の類型によって、ブツダ（覚者）が他の人間と同じレベルの悩み、欲望、矛盾にゆれる表情になってしまう。〔……〕なんでこの人が人々を導いているのかよくワカランという印象になってしまうのだ。ヘタすると超能力以外さしたる魅力もない人物に見えてしまう。」

夏目氏の言う「おおげさ」表現は、糸井氏の文章について私が重視すべきものとした動きとほぼ同様のことである。これが手塚治虫の成熟期とその後の時期と違っていることは、夏目氏の『手塚治虫はどこにいる』を読む際に再び取り上げることになる。糸井氏の言う「リアリティ」と夏目氏の引用文中の劇画の「現実らしさ」との違いについて注記しておきたい。それは、「おおげさ表現」を拒否した劇画は動きにおいて言うと、むしろ動かない絵であるということだ。動きを表現するために劇画は別の方法を使ったのである。

坂崎幸之助氏の文章は、氏にとってジョン・レノンと並んで「2人の神様」のうちの一人である手塚治虫への思いを綴ったもの。

岡野玲子氏の文章は、肉親ではないが身内の方の文章なので省く<sup>16)</sup>。

なだいなだ氏の文章は、手塚治虫が「非常に感度の高いアンテナを持って

いた」こと、現代の世界での宗教の重要性、「不安の精神療法を人類で最初に試みた」のがブッダであること、ブッダの現代性などについての論述。

萩尾望都氏の文章は、対蹠的に『ブッダ』という作品に限って語られる。冒頭と末尾のみ引用する。『ブッダ』は「たんねんに織られた一枚のタピストリーのような物語だ。」「風景と共に人物も多彩だ。多様な人々の一生が語られる。世界を織りなすタピストリーの絵文様はどこまでも、色鮮かである。」

『ブッダ』の解説文が『火の鳥』のそれらに較べて読み応えがあるように感じられるのは、「ライフワーク」と繰り返し言明しながら、スケールの大きさのみ感じられはしても、各篇の内容は空疎と言うほかない『火の鳥』より、地味ながら長篇ストーリーマンガとして完結している『ブッダ』の方が作品評価がし易いことから来るのであろう。文庫化された4作品のなかでは、『ブッダ』が成功作とは言えないにしても、見るべきところが多いことは明らかであろう。

## 5

『ブッダ』全12巻完結(1993年3月)以後も、手塚作品の文庫化は続いている。文庫化されたのは、今のところ、次の2作品である。

\* 4月、潮ビジュアル文庫『ルードウィヒ・B』全2巻。

\* 7月、秋田文庫『ブラック・ジャック』全12巻(一挙発売)。

やはり、いずれにも各巻に解説が付されている。それにしても、『ブラック・ジャック』にまで解説を付けるとは……少なくともこの作品は解説の必要のない出来であり、(酒見賢一氏の言うように)「解説など不要であってただ読めばいいのである」。余計な文章は邪魔になるだけだ。事実、そういう文章が殆どを占めている。

文庫版の解説の批評を先に済ませておこう。『ルードウィヒ・B』と『ブラック・ジャック』の解説者は以下のとおりである。

『ルードウィヒ・B』——第1巻，富田勲氏。第2巻，萩尾望都氏。

『ブラック・ジャック』——第1巻，手塚悦子氏。第2巻，永井明氏。第3巻，高村薫氏。第4巻，立川談志氏。第5巻，花井愛子氏。第6巻，豊福きこう氏。第7巻，羽仁未央氏。第8巻，菊地秀行氏。第9巻，小池真理子氏。第10巻，大森一樹氏。第11巻，青池保子氏。第12巻，竹内オサム氏。

『ルードウィヒ・B』の富田勲氏の文章を部分的に引用する。

「私は「ルードウィヒ・B」を一気に読み終わった後に四十年前を思い出した。〔……〕昭和二十年年代の後半，〔……〕突如として，いままでまったくあり得なかったような発想の漫画が目にとまった。それは，ズームイン，ズームアウト，移動感，そして，音や音楽がリアルに聴こえてくるような漫画で，〔……〕その描き方は後に出てくるテレビの手法を先取りしたかのような斬新なもので，誰もが見た事のなかった世界であった。そして，それから四十年後に描かれた「ルードウィヒ・B」もその斬新さは色あせていないどころか，その物語の構成の手法の奥深さに驚かされる。とくに最後の，〔……〕テレビのスリリングなドキュメンタリー番組の隠し撮りスタイルで描かれているのが凄い。／〔……〕「マルセイエーズ」のメロディを叩くシーンであるが，まるで画から音が飛び出してくるようだ。そして，さらに圧巻は，随所にあるベートーベンのピアノ演奏シーンである。なぜ，このように迫力のある音が聴こえてくるのだろうか。／〔手塚治虫の〕パワーはいったい何だったのか。作品の仕上がりを首を長くして待っている多くの手塚ファンや編集者のためなのか。あるいは，描くという事が手塚氏にとっては呼吸や心臓の鼓動と同じく，まさに生きる事そのものだったのだろうか。」（傍点引用者）

手塚マンガに充ちている音の要素，リズム感などに言及した文章は意外に少ない。それが作品の出来不出来を判断する上での決定的な焦点の一つであるにもかかわらず。

萩尾望都氏の文章は1989年8月に刊行されたハードカバー版『ルードウィヒ・B』に付された文章をそのまま転載したもので、前回、その一部を注に引用した。別の部分を引用しておこう。

「バッハの平均率クラヴィアと、モーツァルトに命じられた即興演奏のシーンはすばらしい。絵とクラシック音楽には右脳が働くというが、視覚で音楽リズムを感じられるのは感動である。」

『ブラック・ジャック』の解説文は目に止まったものを拾ってゆくだけにしよう。

「深淵を覗く」と題された高村薫氏の文章はまっとうなもので、ブラック・ジャックというキャラクターについての考察である。長い引用になるが、ブラック・ジャックに限らず、手塚マンガのキャラクターの特異性をも暗示していると思われ、注目に値する。

「〔……〕 どのようなキャラクターなのか、正確に言い表そうとすると、これがまた難しい。／医の倫理に究極のメスをふるいつつ、自ら医師であり続けることによって自らにも断罪を下し、且つ、己の能力の限りをつくして命の導きを守り続ける男——というふうな説はたやすい。それは作者が人物造形の上で大部分は意図し、図式化したものであるから、私たちには余すところなく伝わってくる。しかし、〔……〕 私が、我を忘れて、「ブラック・ジャック」に引き込まれたのは、そうした造形ではなかったと思う。むしろ、その造形からはみ出していこうとする部分を感じとり、そこに震撼させられたのである。／〔……〕 普通の娯楽小説においてさえ、人生の裏表を知りつくしたニヒルな主人公はそれなりに充足し、開き直っているもので、そこにはある種の安定感がある。〔……〕 ところが「ブラック・ジャック」はどうかといえば、読み進むうちに背筋がざわざわし始め、そのうちくどこかおかしい」と不安になり、やがて、安定していなければもたないはずのニヒルな世界が、かすかに割れているのに気付くのだ。／たとえば、ブラック・ジャックが貧しい依頼人に向かって「三千万かかるぞ」

と平気で言い放つとき、私はいつもゾットする。〔……〕／〈法外な金をふんだくるモグリ（モグリ）の医師〉という表の顔は、初めのうちは、〈実はそうではないのだ〉という真実をより効果的に見せるためのケレンにとどまっている。ところが、追いつめられた貧しい病人を前にして五十回、百回と繰り返されるセリフ、すなわち「手術はしてもいいが、金は出せ（マア）ますか」というブラック・ジャックの言葉が、あるときたんなるポーズを越えて響いてくるのである。回を重ねるごとに、その言葉はますます決定的になり、ほとんど言葉通りだと思わせる響きになっていく。〔……〕／最後まで、ブラック・ジャックは一度も貧者から金を取ったことはないにしても、そういう言葉を吐くことによって、毎回必ず一度は貧者を絶望に追いやる役も果たしている。この自己矛盾は決定的である。／私が怖いと思ったのは、それを自覚しつつ言い続けるブラック・ジャックという人物が、自分の罪深さを自覚するだけの心やさしさを備えているが故に陥っていく矛盾と、それが行き着くところなのである。／初めのうち、その矛盾は自嘲という形で現れていた。自嘲だけならば、世間のニヒルな主人公たちがこぞってやることである。ところが、ブラック・ジャックは次第に、その自嘲さえ潔しとしない厳しきで、自分に相対するようになっていく。〔……〕そのことが、「三千万かかるぞ」の身も蓋もない一言に、次第にほんものの冷たさが潜んでくる所以である。／相反する事実を、自嘲という緩衝材抜きにそれぞれ事実のまま受け入れると、どうなるか。分裂した二つの事実の間に横たわるのは、いかんともしがたい深淵である。／〔……〕私が最後にこの黒衣の医師に感じたのは、漠とした〈寂寥〉だった。もはやポーズでもケレンでもない、人間存在の矛盾と闘った。学生時代に、私を身震いさせたのはこれである。端的に、手塚治虫という人は恐ろしい、と溜め息が出た。〔……〕／自分自身が創作活動に身を削るようになって分かったことだが、物語の中で動き始めた人物は、やがて自分で存在し始め、自分の声を出し、自分で物語を動かし、作者を動かしていくようになる。それが物

語が躍動し始めるということであり、逆に、人物が自分で動こうとしない物語は十中八九、凡作に終る。／とすれば、ブラック・ジャックもまた、物語の中で自分で動きだしてはいたはずであり、そうなると、最初に図式化された人物造形はおのずから次第に変化し、深化したとして不思議はない。〔……〕／世の腐敗と墮落にメス一本で立ち向かう非凡な英雄として創られたはずの主人公は、腐敗対正義のもっとも分かりやすい図式を背負いつつ、実はもっとも分かりにくい闇、すなわち自分という人間の深淵をじっと覗いている。一生消えない子供時代の悲劇の記憶と、多くの愛と、憎悪と、絶対的な使命感をすべて背負い続け、矛盾を矛盾として正視し続けた果てに、自分に対してもっとも厳しく容赦ない断罪を下した結果の虚無である。／もちろん、手塚氏ご本人の意図はもっと別であったことだろう。しかしながら一読者として思うのは、たとえどんな形であれ、手塚治虫というマンガ家は、マンガの枠をはみ出していく力といつも格闘しておられたのではないかということである。枠をはみ出しそうになると、自分で枠を広げ、新しい表現の世界を切り開いていかれた方だった。もっと言えば、通常のマンガの枠におさまらない世界を感じさせられた。〔……〕<sup>17)</sup> 立川談志氏の文章は、「手塚治虫<sup>かみきま</sup>」礼讃。「神様に対して、とやかく云う奴あ“罰当り”ということなので、手塚治虫<sup>かみきま</sup>に、出来も、不出来もあるものか。」一箇所、心に留めておくべき文章がある。「神様は問いかけたりはすまい。私達に見せてくれているのだろう。」(傍点引用者)

小池真理子氏の文章からは「こうした男が本当にどこかにいるような錯覚を覚えてしまうのも不思議なことだ。」というブラック・ジャックの持つ曰く言い難いリアリティに言及した一部分だけ引いておく。

青池保子氏の文章からもブラック・ジャックのキャラクターについての部分を引用する。

「〔……〕彼の公明正大で抑制の効いた価値感と倫理感は、あたかも古典的  
日本男児のダンディズムを思わせ、ストイックな姿勢は清々しく、女心を

魅きつけるものがあります。〔……〕／彼はセクシーな男です。／漫画的で単純明快な描線にも関わらず、妙に色っぽい。漫画家の立場からいえば、色気のある線は誰にでも描けるものではなく、天授の才の発する味としかいえない部分です。〔……〕／彼はまた悲恋の男でもあります。／〔……〕決して実らないのがブラック・ジャックの恋です。ストイックな男の恋は、プラトニックでなければならない。別離に耐え、その女の思<sup>ひと</sup>いを胸に秘めて生きていく事が愛の証であり、男の永遠のロマンなのでありましょう。」「色気のある線」というのも、これまた『ブラック・ジャック』に限らず、作品の成否を占う要であり、重点である。

竹内オサム氏の文章は「ブラック・ジャックというキャラクターの特異性。」にはさらりと触れただけ。スターシステムに言及してはいるが要点を外れて、結局はまたまた相変らずの論旨を辿っている。

〔……〕楽しい思いとともに、読み終えたあともずっと気にかかるのが、このシリーズにゲストとして登場する、手塚マンガの過去のキャラクターたちだろう。アトムやサファイヤ、レオにリッキー、マグマ大使やガロンに至るまで、作品に登場する人物たちは、手塚治虫ランド・オンパレードの観さえある。彼らは『ブラック・ジャック』という物語の中では、ごく普通の人間としてしか扱われない。もともとの物語とはまったく異った役柄で登場し、あるときはブラック・ジャックによって命を救われ、あるときは事件展開に重要な役割を果たしていく。／手塚はこのシリーズの中で、自らの作品をパロディ化したわけだ。手塚マンガを読み継いできた者には、これはこたえられないサービスであった。しかし、一方でこうした遊びは、単に遊びの要素を越えて、当時の手塚がマンガに対して抱いていた姿勢の変化を微妙に表現したものではなかったかと、ぼくなどには思える。／七〇年代に入って手塚は、これまでの生活や三十年にわたる創作の過去をふりかえることが多くなった。それを、作品の中に描きこむようになった。／〔……〕かつて自分をノイローゼにまで追いこんだ劇画の流行、

その劇画の表現をなんとか自己のものにした自信が、おそらくそうした過去の物語を冷静に見据える視点を作者にもたらしたのにちがいない。／このように七〇年代とは、手塚治虫にとって、きわめて強烈に自らの過去を意識した季節だったのである。／七三年に始まった『ブラック・ジャック』にも、そのような回帰的な視点が入りこんでいる。レオやアトムやサファイアなど過去のスターたちが、誌面に顔を出すようになったのも、そうした理由によるためではなかったろうか。」

信じ難いことだが、竹内氏は手塚マンガのスターシステムがよく分かっているのではなかろうか。「パロディ化」とか「遊び」とかというような問題ではなく、手塚マンガのキャラクターは悉くスターシステムという枠のなかで出演し、演技をしているのだ。スターシステムは手塚マンガの成立の根幹なのである。竹内氏もまた、手塚マンガの読み方を知らぬマンガ音痴のひとりだったとは。「新書版」<sup>18)</sup>で「今回改めて読みなおしてみた」なら、『ブラック・ジャック』が手塚治虫のマンガ家生活30年を祝って、毎回ゲスト・スターに出演してもらい、ブラック・ジャックがそれに関わる構成になっていることに気付かないということは有り得ないはずだ。『ブラック・ジャック』を読む楽しみの何分の一かは、次はどのスターがどのような役割で出演するかという面白味にあり、そもそもが遊びなのだから、「遊び」などという言葉が出てくるのは不可解だし、「パロディ」などでは勿論ない。それに加えて、七十年代とか劇画とか、もう聞き飽きた決まり文句……

ともかく、これで文庫本の解説を読むことをひとまずは済ませた。

〔注〕

- 15) 光文社、1977年。
- 16) 岡野氏は手塚治虫の「嫁」、手塚真氏夫人である。
- 17) これは卓越した分析である。『ブラック・ジャック』を読みつつ誰もが漠然と感じているはずのこうした感想を、今まで適切に言い表わした文章は少ない。表面的なありきたりのブラック・ジャック像が殆どであるが、呉智英氏に短いながら「〔……〕ヒーローの超人的能力の限界が、その向こうにある闇が、強く意識されて

いる」と、要点を押さえた文章がある（『手塚治虫 [ベスト 20 作品] 解説&ダイジェスト』『ブラック・ジャック』、『朝日ジャーナル』臨時増刊『手塚治虫の世界』、1989年）。

- 18) 秋田書店から刊行された最初の版、全 24 巻。その後、『手塚治虫漫画全集』に収録（18 巻）、1987—1988 年にハードカバーで秋田書店から全 12 巻として刊行され、文庫はそれを底本としている。

## 第 2 章 手塚治虫 1942

### 1

手塚治虫をめぐる現況からしばらく離れて、半世紀前に遡ることにしよう。

ちょうど 50 年前の 1942 年（昭和 17 年）、手塚治虫は大阪府立北野中学（旧制）2 年であり、後にストーリーマンガとして結実する作品の習作を描き始めているはずである。最も新しい資料『手塚治虫の軌跡（全作品リスト）』には、1942 年、「初めてペンとインクを使って“ヒゲオヤジ”を主人公にした作品「おやじ探偵」を描く」との記述がある。同書によれば、『日本名作漫画館 SF 編』に収められている複製版『ロスト・ワールド』（習作）<sup>1)</sup>は 1946 年「8 月完成」と明記されている。これは複製版『ロスト・ワールド』（習作）（以下、私家版『ロスト・ワールド』と表記）の第 3 巻に付されたあとがき（『著者記』）の記述とつじつまが合わない。あとがきには私家版『ロスト・ワールド』は「北野中學二、三年の頃に書いたもの」と記されているからである。また、小野耕世氏による伝記『手塚治虫』には、北野中学の頃、手塚治虫が友人たちと「苦心してつくった手描きの回覧雑誌」は、1942 年には『動物の世界』を出し、1943 年には『昆虫の世界』を「あらためて創刊」し、そこに手塚治虫が「名物マンガ、〈ヒゲオヤジ〉のシリーズ」を描き、『昆虫の世界』第三号に『オヤジの勤労奉仕』というマンガが「四ページに

わたってのったので、それまででいちばん人気があった。」と書かれている。小野氏の『手塚治虫』には「中学二年の冬休み、一九四二年の十二月に、まず『原色甲虫図譜』第一集が完成した。すべて手描きによるただ一冊の本である。」「『原色甲虫図譜』第二集は、つづいて一九四三年四月に完成した。」とあるが、『手塚治虫の軌跡』では、1939年のところに「昆虫採集に夢中になる」「このころ、“オサムシ”という“虫”を知り、本名の治に虫をくっつけて“治虫”のペンネームを使い始める。」との記述とともに「原色甲蟲図譜」<sup>[ママ]</sup>第二集の写真が掲げられている。これもどちらが正しいのか分らない。

手塚治虫死去の折、従来、大正15年生まれとなっていた生年は、事实は昭和3年であったと手塚プロから訂正がされた。この生年の違いのため、生前の手塚治虫が習作時代を語る言葉に曖昧な部分が生じたのであろうと思われる。『ロスト・ワールド』その他の長編習作マンガの描かれた正確な時期を知りたいのだが、現在までに公刊されているのは、手塚治虫生前の私家版『ロスト・ワールド』のほかには、死後に出版された『手塚治虫デビュー作品集』に付されている「手塚治虫・草稿ノート」<sup>2)</sup>だけであり、長編マンガの習作に取り掛かったのがいつなのかがはっきりしない。公表されている僅かの資料と、自伝類や伝記の記述から、デビュー以前に長編マンガの習作がどれほどあり、いつ頃描かれたものかを推測することにしよう。デビュー前の習作にこだわるのは、私家版『ロスト・ワールド』は1923年の『ロスト・ワールド』で子ども向きに描き直された不二書房版と、絵柄はかなり違うものの、コマ割りやストーリーの運び方など長編ストーリーマンガの手法は殆ど同じであり、手塚ストーリーマンガの「文法」はほぼ出来上っているとさえ言っていいいからだ。従って、これがいつ描かれたかということは手塚ストーリーマンガの成立を考える上で重要なことなのである。

そこで、習作マンガ群の題名と製作年を推定するため、いくつかの文章を調べてみることにしよう。

(この節つづく)

〔注〕

- 1) 全3巻。名著刊行会，1982年。
- 2) 「このノートは，戦争直後，まだ十代の手塚治虫氏がつけていた草稿ノートである。「マアチャンの日記帳」のほか，キャラクターやアイデアが五十ページ以上にわたって書きつけてある。」との説明がある。興味深いのは，このノートの末尾に記された「漫画は漫画であれ」という短文である。これは次節で引用する。

(1993年7月)