

# 現代ストーリーマンガ覚書（4・完）

——手塚治虫の位置——

榊原英城

はじめに

- 第1章 手塚治虫の役割 (1)
- 第2章 手塚治虫論の検討 (1) …… (以上第25巻第1号)
- 第3章 作品論の方法
- 第4章 手塚治虫論の検討 (2)
- 第5章 手塚治虫の役割 (2) …… (この章途中まで第25巻第3号)
- 第6章 手塚治虫論の検討 (3) …… (以上第25巻第4号)
- 第7章 手塚治虫の位置
- 「まとめ」 …… (以上本号)

## 第7章 手塚治虫の位置

### 1

模写によるマンガ評論という独自の方法に拠って、夏目房之介氏はこれまでのマンガ評論に対する批評とも言いうる一連の論考を発表しつづけてきた。著書として最初に纏められたのは昭和60年に刊行された『夏目房之介の漫画学』<sup>1)</sup>である。それは「マンガを絵とコマからとらえるというモチーフ」<sup>2)</sup>から出発し、「月刊漫画誌時代から現在にいたる通史的側面」に及ぶ「本邦初の快挙」<sup>3)</sup>であるという著者の言葉も決して大言壮語ではない画期的な著作であった。氏はその後、その方法をスポーツマンガに適用し、『消えた魔球』と題した書を刊行した<sup>4)</sup>。この著作もまた、模写によるスポーツマ

ンガの批評という意図を超えて、戦後マンガ史の大きな流れの解明にまで切り込んだ注目すべきものである。以下、夏目氏の著書の結論的部分を引用する。

夏目氏はスポーツ漫画の系譜を辿ってゆき、「非手塚の潮流」として「男性的かつ日本的スポーツないし格闘技的漫画世界の端緒」が福井英一の『イガグリくん』にあると指摘する。

「『イガグリくん』は'52～'54年にわたって、当時手塚治虫と人気を二分した福井英一が『冒険王』誌上に連載したものである。彼は手塚流とは違ったスタイルで戦後漫画史に足跡を残した人だが、連載途中、33歳で過労死した。その後他の作家にバトンタッチされて続き、柔道漫画の嚆矢となった。〔……〕

戦後漫画のすべてが手塚治虫の方法論のみから派生したように言う人が多いが、いささか団塊世代の手塚信仰にひきずられている気味があるようだ。じっさいは手塚より福井や馬場のほるらに影響を受けた作家もかなりいたはずなのである。〔……〕

〔……〕『イガグリくん』の世界には手塚的戦後漫画にないものがあって、それが見え隠れしてずっと後世まで流れているような気がする。バタくさくてハリウッド的な手塚世界に対して泥くさく日本的な何かが。」

「日本の感性+自明の正義の『イガグリくん』と手塚治虫世界との対立構図は、手塚=偉大神話にかくれて見えづらくなっている。しかし、もしこの流れがのちの梶原一騎と通底しているとすればどうだろう。ひょっとして日本の戦後漫画をつらぬくダイナミズムみたいなものが見えるんでないだろうか。〔……〕」

「〔……〕『マガジン』の劇画路線が一方で反手塚治虫路線でもあったことを考えれば、その勝利は当時の手塚漫画に対するアンチテーゼの主流派化でもあったのだ。ここまでの戦後漫画が手塚治虫の強い影響下に発展してきたことは疑いえない。トキワ荘グループの活躍を考えにいれれば手塚は

大きな山脈と言うべき存在だったかもしれない。それらと独立したところから劇画という旗をあげ、手塚漫画を「古く」してしまったのは『マガジン』であった。

〔……〕この頃ですら手塚漫画がイコール子供漫画だったわけではない。むしろ手塚のいた場所は独特であり、子供漫画としては異様なくらい深刻なテーマをかかえたり、同時にそのことにテレたりしていた。あんなに複雑なものがどうして子供漫画の超売れ線でありえたのかが不思議なくらいだ。じつに手塚を偉大に見せるおおきな理由のひとつは、このアンバランスな存在感にある。

そうやって考えてゆくとほんとうは福井英一や梶原一騎のほうが、日本の大衆娯楽としては正統派だったのじゃないかと思いいたるのだ。

〔……〕

戦後マンガ史の正統が福井英一－梶原一騎の流れであるという夏目氏の提言は、手塚治虫の位置付けを正確にする上で重要である。これに前章で引用した呉智英氏の指摘<sup>5)</sup>を並べてみると、昭和20年代末から30年代初頭にかけての手塚治虫の位置がある程度見えてくるであろう。月刊誌時代の最盛期とも言うべきその当時、福井英一以外にも、馬場のぼる<sup>6)</sup>、うしおそうじ<sup>7)</sup>、古沢日出夫<sup>8)</sup>、杉浦茂<sup>9)</sup>など、それぞれに個性的な作風で、雑誌の顔であった人気マンガ家たちの存在を忘れることはできない。しかし、作品として圧倒的な人気を獲得したのは福井英一の『イガグリくん』であり、次第に「日本的感性」路線が主流となってゆくことは夏目氏の言うとおりである。

但し、方法的に見れば、福井英一も手塚的方法を模倣することなくしてはストーリーマンガを描けなかったことは確認しておく必要がある。長いストーリーを語る方法——それは手塚治虫の雑誌進出がなければ発達しなかったであろう。勿論、戦前にも、戦後の手塚治虫以前にも、ストーリーマンガがあったことは言うまでもないが、それらは手塚マンガのような、村上知彦氏の言う「文体」<sup>10)</sup>を伴い、体系的な方法意識を持ったストーリーマンガで

はなかった。それぞれのマンガ家の個性に依って描かれた物語漫画であり、たまたま、それらに影響されるということがあったとしても、影響は部分的なものに留まっている。それに反して手塚治虫は方法を明示し、方向をも指し示してみせたのである。従って、既成の作家も後続の作家も、ストーリーマンガを描くためには手塚マンガを多少なりとも模倣しなければならなかったという意味で、戦後ストーリーマンガの方法は即ち手塚的方法と行うことができる。そして、同時代のマンガ家のなかで比較的方法上の影響の少ないのが前に挙げた作家たちであるが、そのなかで福井英一が最も手塚的方法を吸収し、それ故に作品をヒットさせたことを銘記すべきだ<sup>11)</sup>。旧来のスタイルで、いわゆる「児童漫画」を描きつづけるマンガ家もまだ少なからずいたとは言え、もはや手塚的方法による「マンガ革命」は既成の事実となっていた。トキワ荘グループの若手マンガ家を始めとして、手塚治虫以後にデビューしたマンガ家たちは手塚的方法を真似ることによって物語ることが当然の前提となっていたのである。こうした事柄は既にこれまで繰り返し述べられてきたことではあるが、手塚治虫の出現の最も大きな意味の一つとして何度でも確認しておかねばならない。そして、手塚マンガの「文体」がどのように個々のマンガ家に影響を及ぼしたかについては、各マンガ家ごとに「文体」のどの要素がどの程度真似られているか、個別に比較検証されねばならず、その作業はこれまで大雑把に論じられたことはあっても、殆どなされていないのが実状である。そのような細かな作業を積み重ねることによって、初めて手塚治虫と他のマンガ家との位置関係は明確になるだろう。手塚治虫の「文体」の影響がどのように個々のマンガ家に浸透し、以後のストーリーマンガの流れを形作っていったのかは、戦後ストーリーマンガの生成を明らかにするために、これから研究されねばならぬ至極困難ではあるが重要な課題であろう。現代マンガ史のなかで昭和20年代から30年代の検証がとりわけて重視されるべきなのはそのためである。

さて、手塚治虫の出現による「マンガ革命」は方法的革新に尽きるもので

はない。手塚治虫は特別な存在であった。ただひとりのマンガ家であった。なぜか。具体的に二つの点を指摘しておこう。

一つは、それまで高々小学生程度を読者対象にしていた「児童漫画」を、より年齢層の高い少年たちにも読むに堪える「少年マンガ」にまで広げたというマンガの言説の革新である。元々、手塚治虫がデビュー前に描いていた習作群は、「漫画に非ず 小説にも非ず」<sup>12)</sup>という自負の下に、「少年・手塚治虫」から同世代の少年たちへ向けた今までにない表現メディアであることをその特徴としていた。(旧制)中学生である「少年・手塚治虫」が人生について、世界について、宇宙についての思念を物語の形式で伝達しようとして、ごく自然に、読者対象として「少年」が発生したと言ってよかろう。マンガ読者における「少年」の発生、これもまた、方法の新しさとともに手塚治虫の出現なくしてはあり得なかったものと考えられる。

戦前からの少年小説は絵物語を経て、『イガグリくん』以降、「日本的感性」路線として、様々に意匠をこらし、綿々として続いてゆく。だが、それらは手塚的少年ではない。主流を形成していったのが伝統的感性であるとしたら、ロック・ホームとか、名前の割にはバタ臭いケン一（敷島健一）とかの手塚的少年の系譜はその後いずこかへ消えたのだろうか。西欧的雰囲気をもたせた手塚的少年が姿を変えて再び出現するのは昭和40年代後半の少女マンガのニュー・ウェーブを俟たねばならない。夏目氏の言う「『マガジン』の劇画路線」は確かに見た目は手塚の方法とはかなり違ったものを生み出したかと思われる。が、劇画作家たちは、少しの例外を除いて、殆ど手塚の方法の影響下にあり、手塚的「文体」を脱してはいない。誤解を恐れずに言えば、劇画路線とは手塚的方法に内包されていたものにすぎない。ただ絵柄がリアルになっただけなのである。手塚の方法の継承者であり、かつ、その改革者となったのは、通称「24年組」と呼ばれる萩尾望都、竹宮恵子らの少女マンガ家たちであり、そこに手塚的少年は受け継がれ、その後、間接的に少女マンガの様々な表現のなかに生きつづけてゆくのである。この少女マン

ガのニュー・ウェーブの登場によって、手塚的方法は初めて乗り越えられ、手塚治虫はその存在の意味を失い、以後ストーリーマンガの象徴としての位置を守りつづけることのみが手塚治虫に残された役割となる。手塚治虫が「マンガの神様」と呼称されるようになるのは、そうした役割がはっきり見えてくる時期と重なっている。

それはともかく、手塚治虫によるマンガの言説の革新は、初期 B6 描き下ろし単行本の作品群を辿ってゆけば一目瞭然である。40 万部売れたという『新宝島』（昭和 22 年）の分り易さから、昭和 23 年の『ロスト・ワールド』あたりを始まりとして、24 年の『メトロポリス』、25 年の『平原太平記』、『漫画大学』、26 年の『来るべき世界』、『化石島』——雑誌連載ほどの制約はなかったろうから、ほぼ思うままに描き、少年たちに十分読むに堪える水準の作品が次々に刊行される。少年たちに読むに堪える内容——いや、それどころではないのだ。描き下ろし初期 B6 の掉尾を飾る『罪と罰』（昭和 28 年）は方法的な面から見ても B6 赤本の極致と言いうる傑作であるが、この余り売れなかったらしい赤本マンガの凄さはどうだろう。少年向きに描かれたマンガであるにもかかわらず、マンガとはとても思えない渋い装幀の表紙はまあそれでいいとして、表紙カバーにはガス灯の下、ひしと抱き合う若き男女の絵（よく見るとちょっと変なのだが）、中身はというと、少年の目には新鮮なロシアの風景のなかで、殺人が、娼婦が、革命が描かれ、それを読むことが一つの大きな事件であるような目を眩る世界が語られている。（全くとんでもない「有害コミック」ではないか。）<sup>13</sup> これまでのマンガの水準を遙かに抜きんでた高度な内容を面白く読ませてしまう——マンガの言説は手塚治虫によって正に驚異的に高められたのだ。

手塚治虫が特別な存在であったもう一つの理由は、これもまた、初期 B6 に関連することなのだが、マンガ読者のあり方の問題である。読まれ方の違いと言ってもいい。初期 B6 がどれほど売れたのかは分らないが、内容が高度になるにつれ、多分売れ行きは鈍くなり、作品が読者を選んでいったので

はないかと思われる。手塚治虫はひどく飛び抜けて孤立していて、それはB6赤本のときから目立っており、手塚B6を読み継いだ読者は一般的読者とは多少異なっていたということだ。つまり、手塚治虫という名前で読む読者が多かったのである。昨今では当たり前のことだが、当時としては全く新しい形の読者であったマニアックなファンが付いていたのだ。熱狂的ファンとはややニュアンスの違うマニアックなファン——手塚治虫のB6赤本群はマンガ読者におけるマニアの誕生の先駆けなのである。

手塚治虫は初期B6への特別な思い入れを持つ<sup>14)</sup>巖谷國士氏との対談<sup>15)</sup>で、それを単なるノスタルジアだと懸命に否定する。部分的に引用してみよう。

手塚 [……] 僕たちの世代だって『のらくろ』とか『冒険ダン吉』にノスタルジアを感じますよ。

巖谷 それとはちょっと違うんです。[……] ほとんど戦後というものの象徴として受け取れるような手塚「現象」があったのではないのでしょうか。じっさい、昭和一〇年代に生まれた子供たちは、恐らく日本中いたるところで秘かに手塚治虫を追い続けたという人間がいっぱいいるわけで、[……] それは、ある時期にひとり、面白い、個性的なマンガ家がいたっていうのとはどこか違う……、ほとんど個性を超えた共有の「場所」として手塚治虫を見ていた世代があるわけですよ。

[……………]

巖谷 [……] 戦後のマンガは手塚さんによって変えられた方向に進んでゆく。手塚治虫による一大転換があったわけです。だから単なるノスタルジアではないんで、戦後大衆文化の歴史を追っていくとどうしても、手塚治虫という存在につきあたるといことでしょう。

手塚 でもそれは、大変特殊な立場で、また特殊な見方でおっしゃっているんで、やっぱり九十九パーセントの方はノスタルジアではないでしょうか。

初期の作品群に特別の価値があると認めることは、現役のマンガ家である自らの現在の作品の否定——とまで言わなくとも、衰弱を認めることになりかねないことになるのを手塚治虫は多分恐れているのであろう。内心では20年代の作品群に対する愛着と自信はとりわけ強いと思われるのだが。

巖谷 「……」いつでも最近描かれたものが代表作ってことになるんですか。

手塚 いや、そんなことはないです（笑）。

巖谷 僕は代表作というと『鉄腕アトム』というような取り上げ方にはひどく抵抗がありましてね。

手塚 「……」作家だって成長するのに、今更三十年前のマンガを代表作として批評家が検討することが既におかしい。人によっては、その時代にまだ生まれてない批評家もいるでしょう。最近作なんかほとんど読んで貰っていないのに、僕プラス三十年前の作品とを短絡的に手塚治虫で論評してしまう、そういう取り上げ方が今までほとんどだったんです。〔……〕

手塚治虫を赤本の群のなかから見つけ出し、そのマンガを追いつづけたマニアックなファンにとっては、手塚治虫はただひとりのマンガ家だった。手塚治虫が一流ブランドになってから手塚マンガを読んだ世代以前に、B6赤本のなかに手塚治虫の名を探し求めた少年たち<sup>16)</sup>、所与のものとして手塚マンガがあった世代ではなく、手塚治虫を自分自身の目で選んだ少年たちがいた。こうしたマニアックな手塚ファンがいなければ、手塚治虫の中央の雑誌への進出はなかったのではないかと思われる。

世代論のためではなく、世代間の流通をよくして、世代によって食い違いがちな手塚論に共通の前提を示唆する意味で、敢えて手塚マンガの読者の世代分けに触れた座談会「戦後日本文化、そして手塚漫画第三世代にとって手塚治虫とは何だったのか」<sup>17)</sup>の冒頭部分を引用しておく。

米沢 ここに集まったのは一九五三、五四年生まれの人たちで、手塚漫画に関しては第三世代ということになると思うんです。第一世代は『新宝

島』で衝撃を受けた世代。いま漫画家になってる藤子不二雄，赤塚不二夫，SF作家の平井和正，筒井康隆，小松左京あたりですね。第二世代というのはベビーブーム世代。つまり漫画の成長とともに育ってきた世代で，この十数年の漫画の中心をになってきた「二四年組」とか劇画家の一群あたり。

ぼくらが第三世代で，週刊誌で『スリル博士』や『0マン』に出会って，アニメ，青年漫画〔，〕『COM』など，手塚がいろいろなジャンルに広げていった仕事全部を見てきた世代じゃないか。その意味では，ぼくらが手塚の影響を直接受けた最後の世代かもしれませんね。

四方田 ぼくらは第一世代と違って，手塚だけを見ていたわけじゃない初めての世代だと思うんです。第一世代の藤子不二雄とか寺田ヒロオたちが育ってきた同じような場所で，手塚も同じ入場で球を投げ出したのを見ていた。あるいは第一世代が育ってきたからこそ，週刊誌が可能になったといってもいい。そういうなかで発展的に見てきた。手塚だけが漫画じゃなかったんだけど，やはり手塚が中心にあったね。

繰り返すが，こうした世代論に基づく手塚論を私はよしとするものではないし，ここで分けられた世代についての異論も当然あるだろう。引用した座談会がそうだというわけではないが，世代論的な手塚体験を一度突き放して，作品と客観的な距離を保とうとしないままに書かれた評論が手塚治虫論を歪いびつなものにしてきたのではないかとだけ言い添えておきたい。

## 2

さて，手塚的・少年とは，時とともに成長し，やがて青年となってゆく劇画の少年たちとは違い，いつまでも少年のままにいる「永遠の少年」である<sup>18)</sup>。手塚治虫自身，そうした「少年」性を抜け出せないままに，ストーリーマンガの象徴としての役割を演ずる大人として振る舞わざるを得ない立場に置かれてしまった少年であった。手塚治虫の言動の矛盾は多くはそこに

由来する。手塚治虫の「少年」性は、例えば、かなりの作品に明らかに見られる「フリーク」への嗜好によく表われている。

ここで手塚治虫の40代以降に目を転じてみよう。例によって桜井哲夫氏の『手塚治虫』から始めることにしよう。

昭和30年代末の『鉄腕アトム』のTVアニメ化以後、マンガとアニメとの掛け持ちを続けることによる無理、『ガロ』の人气が高まり、一方スポ根ものが全盛となり主流となってゆくことに対する焦り——そうした個人的事情を原因として指摘し、桜井氏は「この時期の手塚の作品は、どちらかといえば、彼の心象風景を反映して、かなり暗いものが多い。」と言う。その例として、『空気の底』シリーズ、『きりひと讃歌』、『奇子』などの作品を挙げ、「あの戦争のさなかの破滅願望が無意識のうちに表現され」るようになり、昭和40年代後半には、「作風の変化が生じ、『ばるぼら』、『MW』が描かれたと述べる。それに続く『ブラック・ジャック』と『三つ目がとおる』を論ずる部分は「手塚の陰の部分『ブラック・ジャック』と題され、「この時期から明瞭にえがかれる人間世界の陰の部分」は、主人公の造形にも影響をおよぼして」おり、ブラック・ジャックだけではなく、『三つ目がとおる』の写楽保介も「たんなる正義のヒーローなどではない。」このあたりも桜井氏の論旨は見事に一貫していて感心させられる。「『ブラック・ジャック』の」物語は、臓器移植、人工授精などの先進的な医療革命の現実をふまえながら、医師が、患者にとって、さながら全能の魔術師のごとき存在へと変貌をとげた近代医学への批判を根底においている。」そのとおりだ。読めば誰でも分ることだが、『三つ目がとおる』については、「〔……〕力のこもったエピソードがちりばめられている『ブラック・ジャック』にくらべて」「どちらかといえば娯楽性が強い作品である」が、「〔写楽は〕悪い心をもたないロボットのアトムとくらべれば、危機をのりこえてきたあの手塚作品らしく、善悪両面をかねえなえたヒーローとしてあらわれる。」『ブラック・ジャック』も今更言うまでもなく豊かな娯楽性を持った作品であり、桜井氏の言うよう

な生真面目なものではない。むしろ、桜井氏の述べるが如きメッセージ性が露わに出すぎているのが作品の欠陥であり、個々のエピソードの出来の善し悪しも目につくが、何より成功の第一の要因はブラック・ジャックというキャラクターの創造である。『三つ目がとおる』もマンガとしての面白さはなかなかのもので、これもキャラクターの力に負うところが多い。桜井氏の言う意味ではなく、どちらも主人公が一種のフリークだからである。フリーク、畸型——差別的用語を使って言えば「かたわ」——を描かせたら手塚治虫はノルのだ。ありきたりの正義の味方的なカッコいいヒーローではなく、異形の、「かたわ」の一面を持ったキャラクターを主人公にすると、手塚マンガは俄かに精彩を放つ。『どろろ』の百鬼丸がそうだった。『火の鳥』のなかで「鳳凰編」が佳作たりえたのも、『アラバスター』の奇妙な魅力も、『きりひと讃歌』が青年向きマンガのなかでは部分的にせよ成功しているのも、悉く「かたわ」のキャラクターの力である。「かたわ」が出てこない手塚マンガの世界に活気がないのは最初からだった。そもそも手塚マンガお馴染みのスターたち——若ハゲのヒゲオヤジ、ローソク病(?)のアセチレン・ランブ、鼻のでっかいレッド公やお茶の水博士、その他主要なスターの殆どは極端なデフォルメによって、まずまともな人間の顔をしていない異形の者ばかりと言っていいのだ。ブラック・ジャックも写楽保介もその系列に繋がるキャラクターだ。それが主人公だからこそ両作品は成功した。だが、「かたわ」が頻出するからといって、手塚治虫が差別主義者だというわけではない。人間をあるがままに、丸ごと捉える目が、畸型や異形を見逃さず、物語の興趣を高めるために利用したのだ。元々読者たる少年は異形の存在への関心が強いものであるし、手塚治虫自身も昆虫や動植物、異形のものに興味を持つ少年であったらしい<sup>19)</sup>。これまで手塚治虫の客観的視点と言われてきたもの<sup>20)</sup>は、むしろ、少年の何ものにも囚われない旺盛な好奇心に基づいた「人間把握の「がぶのみ」」、「宇宙をも呑んでいた」<sup>21)</sup>ことから来していると考えた方がいいと私は思う。そうした点では手塚治虫は並の少年の及ばない天

賦の才に恵まれていたのだろう。知性、想像力、事象をありのままに見る自然な目。勿論、努力するのも才能のうちである。

さて、桜井氏の著書とはもうこのあたりで縁を切ることにしたい。いささかならず飽きが来たし、所詮、桜井氏は「マンガ読みのマンガ知らず」にすぎず、手塚マンガの読み方から出直して下さらないことには批判の気力も萎えてくる。再び手塚治虫論をお書きになったら、更めて批判させていただきましょう。『火の鳥』についての桜井氏の評価の部分を用いて、氏の手塚治虫晩年の作品評価への反論はやめることにする。

「〔……〕『火の鳥』は、かきつづければつづけるほど、まとまりのない作品になってしまったとおもう。〔……〕成功した作品とは、どうしてもおもえないのである。世間は、輪廻思想だとか、永劫回帰えいごうかいきだとかいう言葉に目をうばわれて、作品の質を過大に評価しすぎているのではないか。」

『火の鳥』については私もあまり高く評価できないので、結論だけだが見解が一致して、めでたいことである。

ここで、手塚治虫晩年の作品を一望しておこう。断定してしまってもいいが、『ブラック・ジャック』の連載が終って以後、手塚治虫は少年向き青年向きを問わず、たいした作品は描いていない。本人の意気込みは別にして、これといった佳作も生まず、氾濫するマンガの洪水のなかに埋もれてゆき、名前だけがマンガの代名詞のように一人歩きする感があった。ある意味では、昭和52年から刊行が開始され、昭和59年に全300巻が完結した講談社版『手塚治虫漫画全集』がこの時期の代表作だと言っていいのかもしれない。

40代半ばから10年程に亙って連載された長編『ブッダ』は、部分的には見るべきところがないわけではないが、肝心要の主人公ブッダに魅力がないのが致命的だ。

『アドルフに告ぐ』——愚作としか言いようがない。ハードカバーの目新しい装幀で売れただけのことだ。『アドルフに告ぐ』と時期を同じくして、坂口尚の『石の花』が連載されている。同じ第二次世界大戦を背景にして、

こちらはマンガ史に残る力作である。これに『アドルフに告ぐ』を並べてみると、力の差が歴然と表われてしまう。片や少年向き月刊誌の連載もの<sup>22)</sup>、片や大人向き週刊誌<sup>23)</sup>のエンターテインメントとは言え、『アドルフに告ぐ』の出来が悪すぎる。志の違いだ。かつて手塚治虫は赤本ゆえに低く見られた初期 B6 において、志の高さで他を抜きんでいたことを想うと隔世の感が深い。しかも『アドルフに告ぐ』は売れ、『石の花』はそれほど売れたようにも思われない。読者も歯応えのない読み易いマンガを読み流すようになっている。面白いマンガを自分で見つけられない。人が読むから読むのである。こんな状況にしたのは誰だろう。責任者は誰だ。やはり、「無責任体系」なのである。

手塚治虫の代表作とてない晩年の作品群のなかで、或いは傑作になったかもしれないと思わせるのは未完のまま遺作となった『ルードウィヒ・B』である<sup>24)</sup>。手塚マンガの上質の部分が仄見えて、完成していればどんなものになったろうと期待を持たせてくれる。この作品が月刊誌の連載であった<sup>25)</sup>ことを考えると、手塚治虫には出発点であった月刊誌のペースが合っていたのではないかと思われてならない。

### 3

手塚治虫は結局、早熟の才能であった<sup>26)</sup>。見様見真似の独力で自らのスタイルを完成させ、30歳そこそこの若さで一気に頂点まで駆け登ってしまった。登り詰めた頂点の位置を保つこと——それだけでも大変な努力を要するであろう上に、絶えず更なる新しいジャンルへの挑戦を重ね、常人の何倍もの人生を生きたその努力と研鑽には賞讃の言葉もない。その抜きんでた知性があるこそ、30年以上もの長い間、ストーリーマンガの象徴としての役割も演じつづけることができた。生涯を通して見れば、手塚治虫は一人の一流のマンガ家という以上の掛け替えのない存在である。40年以上に亙り現役であり、かつ多作であるから、二流、三流の作品も描き、失敗作も少な

くはない。晩年の作品は面白くないこともはっきりと認めておくべきである。(それは手塚治虫御本人が一番よく分っていただろうと私は思う。) 30代以降の作品に二流、三流の作品が多いからと言って、他の誰とも替ることのできなかった手塚治虫の大きな役割に変わりはない。手塚治虫のいない戦後マンガ界は考えられないという事実に変りはない。若くして自らの方法的革新によりマンガの枠組をすっかり組み替えてしまった手塚治虫は、ストーリーマンガの旗手でありつづけねばならなかったし、草森氏の言うように、凡作を描いてはいけない立場に立たされつづけたのだ。ストーリーマンガの象徴としての位置、「マンガの神様」としての位置——それが手塚治虫の終生負わざるを得なかった宿命であった。取って替る存在が現われなかったせいでもあるのだが、手塚治虫の存在が他を圧して巨大でありすぎたということだろうか。それがマンガにとって偉いであったかどうかは一概には言えない。

類いまれな知性に恵まれた手塚治虫は象徴としての役割を余りにうまく演じすぎたというべきかもしれない。そのために、方法的な面以外においても手塚治虫の言動がマンガ界全体に影響を及ぼすことになった。その事例を思い付くままに指摘しておこう。一つには、マンガ評論が結局は手塚治虫がかくあれと望んだ方向へリードされてしまったことである。マンガ家にとって真に有益な批評は煙たがられ、マンガ家に都合のいい批評が跋扈する結果を生んだ。特に手塚治虫の作品への批評にそれが著しい。何ととっても「マンガの神様」なのだから、神様批判せずというわけでひとまず褒めておくことが差し障りがない。それに神様御自身の作品は神様御本人が解説してくれる。読者は手塚マンガを批判的に読む必要がなかった。劇画の隆盛以来、マンガ評論は活発になったし、量的には夥しい評論が発表されてきた。それなのに、今それらを見渡してみると、なぜか索漠たる思いを禁じ得ない。手塚治虫はマンガ評論の発展にだけは貢献しなかった。適切な評論のないことは、読者にとっても実作者にとっても不幸なことだ。

また、若くして第一人者になったため、マンガ家手塚治虫の生涯はその地位を保つ姿勢を取りつづけざるを得ないことになった。多様なレポーターを熟したにもかかわらず、完成した手塚マンガのスタイルを大きく超える冒険がしにくくなったのは已むを得ぬことかもしれない。それに加えて、その知性ゆえに「知識人」としての発言を求められ、マンガ文化の代弁者として「文化人」としての立場にも立つことを要求された。本音はともかくとして、その役割をも手塚治虫は余りにうまく演じてしまったように私は思う。作品のなかで、ことさらに反権力的な「テーマ」を取りあげたり、対社会的にもそれらしき発言をしたりしたのは、そうせざるを得ないほど大きな力をマンガ界で持ってしまったからなのであろう。「文化人」として手塚治虫は意図して反権力的言動を示すことでバランスを取ろうとしたのであろうか。何らかの思想を持っていたわけでもない知性豊かな少年が、有り余る想像力だけを唯一の武器に、手当たり次第になんでもかんでも吸収して突っ走り、ふと気が付いたらマンガ界のトップにいた——それが手塚治虫だ。手塚治虫の見せる思想らしきものは悉く物語を彩る意匠にすぎない。生涯に亘って手塚治虫は無思想の、それゆえ、やや無責任な少年のままであった。それは作品を虚心に読めば誰にでも分るはずだ。

『マンガの描き方』<sup>27)</sup>の「ふろく」と題された結論部分で手塚治虫は以下のように書いている。

「ふてぶてしく描こう。

ということは、どんなものを、どんなふうに描いてもいいのだ。支離滅裂<sup>しりめつ</sup>、奇<sup>れつ</sup>つ怪<sup>き</sup>破<sup>かい</sup>廉<sup>は</sup>恥<sup>れん</sup>、荒唐<sup>こうとう</sup>無<sup>む</sup>稽<sup>けい</sup>、独<sup>どく</sup>善<sup>ぜん</sup>茫<sup>ぼう</sup>然<sup>ぜん</sup>自<sup>じ</sup>暴<sup>ぼう</sup>自<sup>じ</sup>棄<sup>き</sup>、非<sup>ひ</sup>道<sup>どう</sup>残<sup>ざん</sup>虐<sup>ぎやく</sup>陰<sup>いん</sup>惨<sup>さん</sup>無<sup>む</sup>法<sup>ぼう</sup>、狂<sup>きやう</sup>乱<sup>らん</sup>狂<sup>きやう</sup>恋<sup>れん</sup>百<sup>ひゃく</sup>鬼<sup>き</sup>夜<sup>や</sup>行<sup>ぎやう</sup>的なものを描いてもらいたい。それが、つまり落書き精神だ〔……〕。

「いくらなんでも、それは行き過ぎである。漫画にだってものごとのすじ道があるはずだ。」

という児童文学者なんかがあるが、こんな批判は無視してよろしい。

「……」しょせん、漫画の本質を知らない人に、漫画の自由奔放なおもしろさは理解できないのだ。」

ここに手塚治虫の初心が、そしてまた、本音があると私は思う。しかしながら、マンガ界のオピニオン・リーダーとしての手塚治虫は、そのあとに次の文章を付け加えなければならない。

「……」漫画を描くうえで、これだけは絶対に守らねばならぬことがある。

それは、基本的人権だ。

どんなに痛烈な、どぎつい問題を漫画で訴えてもいいのだが、基本的人権だけは、断じて茶化してはならない。

それは、

- 一、戦争や災害の犠牲者をからかうようなこと。
- 一、特定の職業を見くだすようなこと。
- 一、民族や、国民、そして大衆をばかにするようなこと。

この三つだけは、どんな場合にどんな漫画を描こうと、かならず守ってもらいたい。」

「これをおかすような漫画がもしあったときは、描き手側からも、読者からも、注意しあうようにしたいものです。」

手塚治虫の及ぼした影響の一つとして、手塚治虫が折あるごとに主張したマンガ記号論に触れておきたい。これは手塚治虫がデビュー以来悩みつづけたと思われるデッサン・コンプレックスに関連している。

『マンガの描き方』は手塚的方法を伝える決定版となるはずの本であったが、20年以上前に描かれた「漫画教室」と大きな違いはなく、一般読者向けの体裁になっているだけだ。ただ、「落書き精神」について、冒頭でかなり詳しく述べている。

「漫画は、落書きから始まるのだ。」

「落書きは楽だ。他人に見せるわけではなし、自分が描きたいものが描け

るし、どんなに絵が下手だって、安心して描ける。

これが漫画の本質だ。そして、これこそ、漫画が持つ、ほかの絵とはちがう重要な特徴である。」

そして、子どもの絵に漫画の原点があると言い、三つの要素を挙げる。

「省略」「誇張」「変形」、この三つは、幼児画の特徴で……落書きの特徴で……そして、漫画の、すべての要素なのだ！」

ついで、ピカソのデッサン、パウル・クレーやミロの絵の幼児的な、落書き的なものと比較して、その違いを述べる。

「漫画や落書きはそうではない。はじめっから、デッサンも写真もヘチマもないのだ。描きたいものを思うがままに描きなぐる、そこから始まって、そこで終るのだ。」

そのあとも、「漫画にとって、ウソはだいじなものだ。ことに絵のウソは、どうしても必要なのである。」といった言い方をしている。手塚治虫はここでは既に吹っ切れているのだろうが、マンガは絵ではなく一種の記号だと居直るまでには実に長い間のデッサン・コンプレックスがあった。デビュー以来、それは心のどこかで、常に蟠りつづけていたに違いない。自伝の一部を引用する<sup>28)</sup>。

「ぼくは、すでに何冊かの単行本を出し、ことに「新宝島」は東京でもよく売っていたので、威風堂々(?)と〔講談〕社の玄関をくぐった。が、やはり井の中の蛙であった。

「もう少し絵を勉強なさってください」と<sup>いんぎん</sup>と慇懃に断われた。腹が立って、練馬の島田啓三氏のお宅を訪ね、「新宝島」を見てもらった。

「こりゃ、漫画の邪道だよ。こんな漫画が流行ったら一大事だ。描くのはあんたの自由だが、あんたひとりにしてもらいたいね」

次に、上野の新関健之介氏宅へ押しかけた。ここでも一目見て、

「こりゃひどい。これで、君がデッサンをやっていないことがはっきりわかった」ときめつけられた。〔……〕」

抑えた筆の下に手塚治虫の悔しさが伝わってくる。ほかでも繰り返し書いているから、余程ショックは大きかったのだろう。その後の努力にもかかわらず、コンプレックスは消えなかった。青年向きマンガのリアルな絵では、その欠陥は致命的だ。マンガ記号論に拠って立つことにより、手塚治虫は長い間のコンプレックスから解き放たれようとしたのだろうが、マンガ記号論があくまでも自己弁護にすぎないことは言うまでもない<sup>29)</sup>。

ところで、竹内オサム氏の「手塚治虫マンガの世界」は5回で連載が終り、その後書き加えられて、『手塚治虫論』として刊行された<sup>30)</sup>。桜井氏の著書のような評伝ではなく、「作品をありのままに読み込もうと心がけ」、「さまざまなイメージに注目しながら、その背後に横たわるものを腑分けしようとする」と努めた、イメージ分析による作家論である。竹内氏はこれが「芸術家の内面」と「手塚マンガの要素を解きあかす、唯一の方法であるように思える」と述べている。しかし、桜井氏の場合と同様、竹内氏においても、作家の「内面」と作品とを安易に短絡しすぎていることを指摘しておかなくてはならない。桜井氏にあっては「テーマ」だったものが、竹内氏にあっては「イメージ」に入れ替っただけなのだ。現に、『手塚治虫論』の第5章「不変の母と変容する女性」のなかでは、「手塚個人の幼少年期の生活体験とからめて」「母への偏愛と父への嫌悪」が（桜井氏以上に）明白な事実として導き出される。竹内氏は桜井氏と違って、手塚治虫研究の専門家ではないか。その長年の「手塚マンガをめぐる思索」の成果がこれでは、期待が大きかっただけに「相当ガッカリ」せざるを得ない<sup>31)</sup>。

## 「まとめ」

本稿は纏まりがないことを唯一の取り柄とするものであるので、当然のこととして何も「まとめ」ない。手塚治虫死後に何冊も出版された手塚治虫論に対する不満からこの稿を書きはじめたのだが、桜井氏の著書のような手塚

観がまともに見られている手塚治虫論の現状は、マンガ評論の極端な衰退を表わしているとしか言いようがない。マンガの読み方も知らぬマンガ音痴の、ただただ「テーマが、テーマが」と繰り返すだけの不毛な手塚マンガ論はまずもって排されねばならない。作品論の方法については、例えば、夏目房之介氏のような、マンガというメディア特有の方法がもっと試みられることが必要である。一つの作品として論ずる前に、コマの一つ一つについて論じてもいいわけだ。ストーリーを語りつづけつつ、一つのコマにこれ程にも多くの意味を籠めることを可能にしたのも手塚の方法のもたらした革命の一つである。コマのなかに含まれた意味の重層性で、ストーリーの流れが一瞬停止してしまうといったことがマンガでできるようになったのである。

さて、本稿は通俗の手塚治虫論が捏造しようとしている新たな「手塚神話」へのいささかの異議申し立てにはなったかもしれないが、当初意図した戦後ストーリーマンガのなかでの手塚治虫の位置付けについては、ほんの概略を指し示しただけで、十分な論証は果たせなかった。これまでの手塚治虫論をもっと丹念に再検討すること、作品論の方法を模索することを次の課題として、ひとまず筆を擱くことにする。

## 〔注〕

- 1) 大和書房。昭和63年に新装版が刊行されている。
- 2) 同書「あとがき」。
- 3) 同書「文章版のための序」。
- 4) 双葉社、1991。
- 5) 桜井哲夫氏も同様な指摘をしている。「手塚治虫のマンガは、つねに同時代のマンガのなかで一番人気のあるマンガというわけではなかった。」
- 6) マンガを読んだあと、何か衰いような気持になるのは、手塚治虫と馬場のぼるの作品くらいであったろう。珠玉の傑作「ブウタン」（『幼年ブック』連載）は忘れ難い。
- 7) 『チョウチョウ交響曲』（『漫画少年』連載）の華麗さ!!
- 8) 今や忘れられた存在だが、『漫画少年』連載のマンガ論マンガ「かくて漫画はつくられる」は今でも読むに値する。
- 9) 戦前からのマンガ家だが、この頃の活躍は素晴らしかった。『杉浦茂ワンダーラ

ンド』（ベップ出版、1987—1988年）は今でも楽しめる。

- 10) 第3章で村上氏の「文体」の定義を引用したので、ひとまず「文体」という言葉で統一する。呉智英氏は『現代マンガの全体像』のなかで「マンガの文法」という言葉を定義した上で使っている。但し、呉氏は「ある戦後精神の偉業 手塚治虫の意味」では、「文体」という言葉を使っている。私は以前から「映画の文法」を真似て「マンガの文法」という言葉を何気なく使い慣らしていたが、こうした批評用語も定義の上、共通にした方が望ましい。ただ現段階ではどちらも共通の用語としてこなれていないと思われるので、本稿ではこれまで漠然として可塑的な「方法」という言葉をあえて使ってきた。
- 11) 「イガグリくん」は、それまで手塚治虫が狙っていた映画手法とも言うべき作画法と、ストーリー性に重点をおいた作品で、言わば、手塚マンガの領域をも冒すような力作だったのだ。

「やられた！」

と、手塚治虫はさけび、そのライバルの作品に舌を巻いた。そして、なんとか「イガグリくん」を抜くような作品をと苦心するのだが、「イガグリくん」の人気は、まさに天井知らずの勢いで席卷していったのである。」（石津嵐『秘密の手塚治虫』、太陽企画出版、昭和55年）。
- 12) 習作『ロスト・ワールド』。本稿第1章注8)参照のこと。
- 13) 娼婦を表わす××××という言葉が10回ほど出てきたりする。聞きなれた言葉とは言え、少年マンガにはまず例がなかっただろう（その後、講談社版全集で似たような他の言葉に変えられたが、死後刊行の『手塚治虫初期傑作集』④〔小学館、1991〕でも全集版のままである）。
- 14) 巖谷國士「少年の終末観」（『少年漫画劇場』3、筑摩書房、1972。のち、『手塚治虫初期漫画館』別巻『手塚漫画のはじまり』に収録）。
- 15) 『ユリイカ』、1983年2月号（青土社）。
- 16) 「〔……〕ぼくやぼくの幼な友達の間で手塚漫画が特に貴重だったのは、不二書房や東光堂などという手塚漫画の出版社が大阪に限定されていたため、東京の小売店で手に入れることはほとんど不可能だったことにもよるのである。」（渡辺武信「永遠のアイドル」、『現代漫画・手塚治虫集』、筑摩書房、1970、月報。のち、『手塚漫画のはじまり』に収録）。
- 17) 『朝日ジャーナル』臨時増刊1989年4月20日号『手塚治虫の世界』。出席者は山崎浩一氏、米沢嘉博氏、四方田犬彦氏。
- 18) 「〔……〕手塚漫画の主人公たちは、子どもと大人のあわいに滞在し、明日にもうつろうであろうたまゆらの美しさを生きる若者たちなのだ。〔……〕永遠の少年を必要とするのは〔……〕現代という時代の希求でもある。」（本田和子「手塚漫画」

を読む」、『手塚漫画のはじまり』所収)。

- 19) 手塚治虫死後に刊行されたもののうち、最も信頼できる伝記である小野耕世『手塚治虫』(ブロンズ新社, 1989)による。
- 20) 前章で引用した佐藤忠男氏の文章にある「人間というものが、こうも外側から冷酷に客観視できるものだという」手塚治虫の客観的視点についてはこれまで度々言われてきた。第1章で引用した呉智英氏の著書には、「医者者の知性」「どこかつき放した冷たさ」との言葉があり、『朝日ジャーナル』臨時増刊『手塚治虫の世界』の「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』のなかでも呉氏は「手塚治虫特有の対象をつき放した冷たいとさえ言える眼差し」、「科学もヒューマニズムも信じていない冷たい眼差し」があり、それは「神の眼差しのように、私には思える。」と述べている。手塚治虫が医者としての目をもちつづけていたことが、『きりひと讃歌』『ブラック・ジャック』『陽だまりの樹』という三つの「医学漫画」を生んだという中野良太氏の文章もある(「医師手塚治虫小伝」、『Doctors' Siesta』, シェスタ, 1991年7・8月号)。前章の注21)で触れた呉智英氏の「手塚治虫・天才の原点 神の視点を目指した男」(『03』, 新潮社, 1991)では、氏は「手塚治虫が「ジャングル大帝」などで近代化の問題を扱った」のは「近代化の問題に強い関心を抱いていた」からであり、「人は普遍を求め、普遍の側に属している近代に惹かれ、近代を実現した欧米文化に憧れる。普遍への関心の方が、近代への関心より、先にある。/手塚治虫もそうであった。」と述べ、手塚治虫が「男女両性具有、のみならず動物と植物の、そして人間と機械の、両方の性質を具有する登場人物もしばしば描いた」ことに「普遍への志向が感じられる。」「普遍への志向は、作者の側から言えば、作者が普遍的な存在、すなわち神になることである。」「手塚に神の視点がある」と繰り返し指摘している。だが、手塚治虫の死後出版された講演記録『ガラスの地球を救え』(光文社, 1989)の「造物主みみたいな気持ち」という手塚治虫の言葉を根拠として「神の視点」をいうのはやや解せない。神というのはキリスト教の神の意味であろうか。西洋近代を超えた普遍を求める志向も手塚治虫にはあったと思うし、普遍への志向が特殊日本的なストーリーマンガとして発達していったのはなぜか、呉氏の「矛盾」という結語の方にむしろ私は同感してしまう。
- 21) 草森紳一氏の「手塚治虫の功罪」による。前章注9)参照。
- 22) 『コミック・トム』連載。
- 23) 『週刊文春』連載。
- 24) 潮出版社, 1989。
- 25) 『コミック・トム』連載。
- 26) 佐藤忠男氏は「初期手塚治虫」(『手塚漫画のはじまり』所収)のなかで、「手塚

治虫は早熟の天才」であり、「時代を先取りしていた」が、「マンガを表現の手段とするかぎり、どんな文学書や哲学書を読もうとも、手塚治虫の思想は子どもっぽい発想」を持ちつづけたと述べている。「じっさい、宇宙的孤独などという、なにやら哲学めいてくるけれども、それは本来、たいていの子どもの心に秘めているものである。そして大人になると、子どもっぽい発想として忘れてしまうものである。」この論考は初期の手塚治虫について簡潔に要点を押さえたよいものである。

- 27) 光文社, 1977。
- 28) 新装版『ぼくはマンガ家 手塚治虫自伝 1』(大和書房, 1988)。
- 29) 米沢嘉博氏が、手塚治虫のデッサン・コンプレックスとマンガ記号論との関連について軽く触れている(「エロチシズムとグロテスク」, 『COMIC BOX』1989年5月号)。
- 30) 平凡社, 1992。
- 31) 竹内氏の著書の最終章、『新宝島』を扱った「映画的手法・再考」は評価に値する。とは言え、またもや批判すべき手塚治虫論が一冊増えて、気が重い。

(1992年3月2日 脱稿)