

現代ストーリーマンガ覚書 (3)

—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) …… (この章途中まで前号)
- 第6章 手塚治虫論の検討 (3) …… (以上本号)

第5章 手塚治虫の役割 (2) [承前]

2

『月刊百科』に連載中の「手塚治虫マンガの世界」の第3回¹⁾で竹内オサム氏は「青いトリトン」²⁾を論じたあと、以下の記述を付け加えている。

「〔……〕驚くべき点は、この「青いトリトン」が、手塚自身の過去の名作を下敷きにしているという事実である。初期の傑作「ジャングル大帝」がそれ。「青いトリトン」は、いわば第二の「ジャングル大帝」の趣をもっている。〔……〕かたやジャングル、かたや海洋。舞台と道具立てだけをそのまま入れかえた作品、それが「青いトリトン」ということになるわけだ。

しかしながら、残念なことに、その物語世界は、「ジャングル大帝」の

壮大なロマンを受け継ぎそこねているとしか言えない。〔……〕

手塚マンガの変容は昭和33—34年頃には既に目に見えて明らかだと思われる。ただ、どこが変わったのかと問われても、その微妙な変貌の様子を明晰に解説することは難しい。例えば、小説家の文体が作品によって微妙に変わったのを感じる——そのように読んでいて直観的に感じ取られることだとしか言いがたい。無理にでもこじつけるならば、絵の精気・勢いの減退とでも言う点だろうか。絵が生きていないのだ。が、それだけでは言い尽せない。具体的な作品の個々の部分についてなら一々指摘はできるだろうが、それらをどのように概括するか。抽象的な説明になるが、それまでの手塚マンガが他を圧して優れていたのは、一コマ一コマの中身だけではなく、コマの大小の配置を含め、コマとコマの続き具合、言わばコマ運びということだが、そこに天才的な直感があり、そのため画面構成が素晴らしく、バランスのとれた美しさが全体に充ち溢れていて、無駄な空間がない。それが崩れはじめたのである。

昭和30年、雑誌連載を限界ぎりぎりまで抱え込みながら、手塚治虫はいわゆる「大人漫画」に手を着けた。前年に『文藝春秋』臨時増刊として創刊されたばかりの『漫画讀本』に、昭和30年には「第三帝国の崩壊」、「昆虫少女の放浪記」の2作を描いている。恐らくこのことも一因ではないかと思われる。「児童漫画家」手塚治虫の絵では通用しない舞台へ進出するに当たって、画風を大人向きに変える必要があった。苦心が突ったとは言えない。失敗と言った方がいい。変容の下地はこのとき既にあったと見るべきかもしれない。昭和32年、大人漫画「ひょうたん駒子」、「雑巾と宝石」の連載、絵物語的作品「黄金のトランク」の連載、昭和34年、劇画風の短編「落盤」、「花とあらくれ」の発表、意欲的と言うか挑戦的と言うか、志は良しとしても、子どもマンガの完成したスタイルに亀裂が生じたとしても無理はないであろう。新しい試みをする代償として、従来のスタイルが犠牲になったと言うべきだろうか。完成した手塚マンガのスタイルは無論、容易には毀れ

はしなかったが、明らかに停滞はしたのだ。勢いが止まったのである。新しい試みは、新しいスタイルと従来のスタイルの双方にプラスには働かなかったと考えねばなるまい。その後、手塚マンガは少年向きの作品と劇画風の青年向きの作品とを描き分けてゆくことになるのだが、少年向きの完成したスタイルに入ったひびは元どおりに回復されることはなかった。そうとなれば、過去の完成したスタイルをなぞるほかない。「手塚治虫による手塚治虫の模倣」というのはそのことである。その模倣は実に巧妙ではあったが、よくよくのノリを伴わない限り、作品は模造品に留まるしかなかった。「青いトリトン」は明白な模造品である。『ジャングル大帝』とは比較のしようがない。竹内氏は引用部分に続けて、「青いトリトン」は「アルチザン（職人）」であることを自認するようになってしまった手塚によって、現実主義的な作品に変質させられてしまった」と述べている。竹内氏が同じ論考で触れている³⁾、手塚治虫が自らの立場をアルチザンと称する意味は多分もっと別な理由から来ているのではないかと思う。自らの作品の批評家として、醒めた自己認識を持っていた手塚治虫は、初期の完成したスタイルに戻ることができず、劇画風スタイルにも自信が持てないままに、第一人者としての位置だけは失いたくなかったであろう。そのあたりの機微を手塚治虫が自作を語る言葉の端々から読み取る必要があろう。「自分の漫画を全ての人に読ませてしまおう」という野心を抱きつつ、作品が読者に受け入れられなくなりほしないかとの不安を隠す意図が自作解説の言葉の蔭に仄見えるように思われる。何やら桜井氏の結論⁴⁾に似てきてしまったようだ。性急に纏めようとすることは避けなければならない。

さて、このあたりで草森紳一氏の論考「手塚治虫の功罪」に言及しておく必要がある。手塚マンガを考察する上で欠かせないこの論考が発表されたのは、昭和41年（『話の特集』7, 8, 9月号）である。今、これは『マンガ批評大系』別巻『手塚治虫の宇宙⁵⁾』に収録され、読むことは容易であるが、私の手塚マンガ観と重なるところが多いので、長くなるが引用をしつつ検討して

ゆくことにしたい。同書の竹内オサム氏の解説では、以下のように紹介されている。

「〔……〕草森紳一の「手塚治虫の功罪」〔……〕は、うってかわって手塚マンガの閉塞状況を訴えた文章だ。これまでの手塚マンガ礼賛論に対するアンチテーゼの意味あいをもっている。ここでは、手塚マンガの技法的衰退と、その創作意欲の減退について批判がくり返されている。ストーリーマンガと映画的手法の開拓そのものが「罪」であるとする結論は乱暴としか言いようがないが、技法的な迷い・衰退への警告は、当時の〈マンガの神様〉の苦悩の姿をきわめて素直に言いあらわしていたと言っている。草森のとまどいは、手塚マンガを愛してきた者の、やむにやまれぬ叫びであったような気がするのだ。

現実には、手塚治虫には、いくつかのジレンマの時期があった。六〇年代までにはなしをかぎると、ひとつは〔……〕大阪の赤本マンガ界から中央の雑誌に進出した時期、ふたつめは、五〇年代末からはじまる劇画の登場とその人気。そして、みつつめに「アトム」のアニメ化にともなう雑誌マンガの変貌という六〇年代中期であった。先の藤川の「鉄腕アトム論」⁶⁾のなかにも指摘されている描法の乱れ、草森のいう技法的衰退は、そうしたいくつかの節目の手塚の苦悩を言い当てているのである。」

草森氏の論考の結論は竹内氏の纏めたような意味ではないはずだ。草森氏は手塚の手法の模倣の群がマンガ界に氾濫していることを悪とし、その元凶は手塚治虫だと述べてはいるが、「手塚治虫の傑作群を精査することにより、その長所を摘出し、マンガ家たちがその長所を学ぶことを希望しつつ、かれを罪したい。いまや手塚個人のマンガへの責めよりも、このことのほうが緊急であるかもしれない。」と結んでいるのであり、手塚治虫の「作品群が日本の戦後マンガ史上におとした大きく揺れる影のあとを冷やかに注視」した現状分析は冷静かつ正確だと思われる。また、竹内氏の挙げる「いくつかのジレンマの時期」についても、スランプと見える時期は度々あったであろう

が⁷⁾、大きな変容と言えるのは先に指摘した昭和30年代半ばのそれただ一つであり、その元を迎れば恐らく「中央の雑誌に進出した」ことに行き着くであろう。この点の検証は後述することにして、草森論考を読んでゆくことにしたい⁸⁾。

草森氏の文章は「僕の少年時代」の思い出から書き出されているため、氏も「反省」しているように「片思いでしかなかった「むかしの恋人」への愛情」の吐露と見做されて読み流される虞れがある。以下、中程の手塚マンガの変容についての指摘の部分を中心に引用してゆこう。三つに分けられた論考の第一の部分では主に少年時代の手塚体験⁹⁾の意味が問われ、次のように結ばれる。

「手塚治虫は、過去二十年、マンガ界の王者であった。しかし最近いささかの破れ太鼓を感じないわけにはいかない。そしてようやく手塚治虫の功罪をのべてもよい時期にきている。」

ついで第二の部分では、手塚マンガが戦後の少年たちにとって「正義の子守唄」であったと論述したあと、それを承けて、手塚マンガの変容を「手法の破れ目」から来るものとして明快に説明してゆく。

「さて、手塚治虫の破れ太鼓とはなにか。

四、五年前から、あのよく響く太鼓の音は鈍重なそれとかわった。

〔……〕最近の作品は、手塚治虫の中のもう一人の手塚治虫がかいているのではないか。あるいは、彼の中にひねくれた悪魔がいて、せっかく自分で揃えたおいしい料理のネタをわざわざまぜくコックする名人的悪魔がもう一人いるのではないかと、勘ぐりたくなるほどなのである。

それは手塚治虫が、営々と続けてきた正義の使者であることに飽きた^あためなのか。〔……〕

ただ手法に飽きたのである。いや、手法に飽きたのではなく、手法の破れ目による退屈の侵入に飽きたのである。手法の破れ目は、当然その正義の唄もよく響かせはしないだろう。

〔……〕その原因は、この手法の模倣者の乱立によって、本家本元が影薄くなったせいだろうか。ちがう、本家本元は、従来の技法を維持しているかぎり、その世界観の深さは追随を許さないのだから、いぜん安泰の鮮度なのである。そうだとすると本家本元が、従来の手法の中で自壊作用をおこしているというよりほかはないではないか。

その破れ目を印象的に列挙してみよう。

- ① ページを開いた瞬間の印象は、ガタガタに全体が混乱していて、廃墟のようだ。
- ② セリフの運びが^{よど}澱んでいてムダが多い。
- ③ 擬音の使用が効果ポイントをえていない。
- ④ 映画の画面転換が、やたらに角度に凝るシンマイの映画監督のようだ。

これらの破れ目によって、さらに二つの弊害が惹起している。

- ① ストーリーの渋滞。
- ② スピード感の減殺および失速。

すなわち、これら手法の自壊作用によってテーマはせりあがってこなくなり、みるものは退屈地獄の住人にならざるをえない。超大作であり傑作の可能性内にあった最近作「^{ゼロ}0マン」「^{ワンダースリー}W3」はその典型である。この自壊作用は、あきらかに停滞ではなく後退である。〔……〕

誠的に確な指摘と言うほかない。論考の書かれた時点から数年前というと昭和35年前後になるわけだが、例として挙げられた『0マン』（昭和34—35年）、『W3』（昭和40年）のほかに、この時期に描かれた主な作品を拾ってみれば、草森氏の指摘が当て嵌まるものばかりだ。『ジェット・キング』、『光』、『魔神ガロン』、『スリル博士』（昭和34年）、『おれは猿飛だ!』、『キャプテンKen』（昭和35年）、『ふしぎな少年』、『ナンバー7』、『アリと巨人』（昭和36年）、『勇者ダン』、『鉄の道』（昭和37年）、『新選組』、『ビッグX』（昭和38年）、『マグマ大使』（昭和40年）……いずれの作品も手塚マンガの黄金時代の作品群

に比較すれば、二流、三流の出来としか言いようがない。草森論考の書かれた年には、『フライング・ベン』、『バンパイヤ』が描きはじめられ、翌年には『COM』の創刊に伴い、『火の鳥』(黎明編)の連載が開始される。(『火の鳥』が最も悪い時期に描きはじめられたことを心に留めておこう。)『火の鳥』にかなりの力を注ぐことで、持ち直したのか、久しぶりと言っていい佳作『どろろ』が同じ年から始まっている。が、昭和43年は、『火の鳥』(ヤマト編)、『グランドール』、『バンパイヤ』(第二部)、『ブルガ1世』、『ノーマン』と、またもや甚しい「後退」、その年に『ビッグ・コミック』の創刊号から『地球を呑む』を連載する。草森氏の指摘した「手法の破れ目」は更に何年も続くことになるのだ¹⁰⁾。草森氏の論考は、そのあと「自壊作用」の原因を探る。

「二つの推測がここでできる。

① 手塚マンガ工房のスタッフの弱体。

かつての手塚ファンたちは、その要因を「流れ作業」のシステムに帰しがちだ。が、そんな馬鹿な話はないのであって、この流れ作業によって多くの傑作を生産してきたのである。問題なのは、手塚を助けるスタッフの技術とところばえの能力の低下ではないのか。

② 手塚のマンガへの情熱喪失。」

「情熱の失いへの予兆を、自伝的な「フィルムは生きている」¹¹⁾という作品にみるような気がしてならない。[……]

情熱の失いへの予兆といったのは、彼の夢はマンガではなく、マンガ映画だったのかというショックである。事実、この作品の周辺からマンガ映画の製作活動は、とみにカッパツになるのであり、マンガは、それに比例して敗壊を開始するのである。」

以下、そのあとの部分から草森氏の指摘をいくつか抽出して、長い引用を終えることにする。

「情熱の失い」といったが、だいたいそんなことはあるはずもないの

だ。手塚治虫のマンガの行動はドラケキっているわけではなく、大人マンガへの進出などは、その意欲の証左であるはずだ。もっともその意欲は、つねに空転した意欲にすぎなくなってしまっていて、なんら成果をあげていないのだが。〔……〕

「だが手塚治虫のマンガが、「面白くなくなった」ことは、残念で口惜しくてたまらないのだということは告げるべきである。ぜひとも告げないではおれない。〔……〕

「だいたい手塚治虫は、狡智の作家であったはずだ。ドンドン自分が太っていく方法を知っている作家だった。一步一步と足を踏みこむたびに自分の世界がひろがっていくような構えが、彼のマンガの出発からあった。

その構えとは、「天地」への視座である。〔……〕天地の間に泳ぐマンガの人間たちは、平板におちこまずに無限の組合せの構想の中で攪拌されてごろごろといくつもの雪だるまとなっていくのである。どのような多作にも耐えられそうな安全装置だ。」

〔……〕手塚治虫がマンガでつかんだやりかたというものは、けっして滅びない。手塚治虫のマンガがあれだけの模倣群にかこまれながらも王座が揺るがなかったのは、こういった狡智のテーマのとらえかた、人間のとらえかたまでは、けっして盗まれはしなかったからだ。

〔……〕手塚の過去の作品は、いまもって新鮮なミルクだ。内容までみなくてもよい。そのみかけだけにしたところで、なお鮮度を保っている。〔……〕

「もはや彼のマンガは、手塚一人の個人に帰すことのできないものになっている。彼のマンガは、個人としての責任を越えて公的責任を背負わされているのである。つまり人間個人としては、やりきれない非人間の座におかれているのである。もっというなら、この世間に「偉大なる手塚治虫」という像ができあがっていて「偉大」のハンコをおされてしまっているため、駄作をつくれぬ座、「俺だって人間だ、駄作だってつくるよ」とい

う人間的な悲鳴をあげてはいけない座におかれてしまっているのである。

[……]

「[……] 模倣・影響といっても、手塚治虫を凌駕するストーリー・マンガは生れなかった。そのため形骸なりゆりばかりが模倣されることになる。マンガがマンガでなくなり、絵ときとなり、ストーリーばかりが頭でっかちになり、絵は、ストーリーの家来になってしまう。[……]」

この草森氏の批判に対して手塚治虫はすぐさま反論した¹²⁾。評論家への不信が染み透り、露悪的に居直ったような反論であるが、その分、本音と思われる述懐を垣間見る感じがある。以下、その「手塚治虫への弔辞」と題された文章から引用する。まず草森氏の「狡智の作家」というマンガ家手塚治虫への評価を処世術としての「ずるさ」と取り違え、次のように言う。

「ボクはあんまり他人を信じない。[……] ボクとボクの作品を最高に評価させるために、計算づくで、マスコミをできるだけ利用してきた。[……]」

過去に何度も、実力以上の評価を、ボクは受けてきて、その都度計算がピッタリ合うとホクソ笑んだものである。[……] 虫プロの創設、テレビの仕事、すべてが人気と反響を計算した上のプログラムだと云っていい。もちろん計算はずれだってあるが、マスコミの嵐の海にほうり出された一介のもの書きは、自力で泳ぎ切る間に、流れ木や筏だって利用していいんだという気持だ。[……]

これを読んで、首をかしげざるを得ないオールド・ファンが居るかもしれない。草森氏の云う「非人間の座におかれている」マンガ作家手塚治虫は、みじめな、要領主義の俗物に過ぎないのか。まるで芸能界のなにがしの処世術と似通っているじゃないか。そのとうり。こどもマンガの世界は、それほどきびしく、皮肉なものなのだ。」

そして最近作『バンパイア』への批判が多いことに触れたあと、更に「処世術」を述べつづける。

「そんな読者は、たいがい高校以上のオールド・ファンに多い。[……]」

その人達は手塚節を求めてくれているのだろうか。〔……〕

〔……〕ボクの読者も、ボクの作品の印象をそっと心の中にしまいこんで、それ以外のものを受けつけず満足してくれているのだと思う。

その人達を裏切りたくない、と考える。しかし、そうすることによって、ボクは完全に手塚節のマンネリ化に終わってしまうことがこわくてしょうがない。

ボクはこどもマンガ家だから、はっきり云って、こどもマンガを買わない層が支持してくれたって、肝心のこどもがソッポを向けば悲しい。そして、こどもってのは、時代と共にピンピン変化する。〔……〕ボクの作品も、彼らに共鳴され支持されるには、年々刻々、変身していく必要があるのだ。そのためには一握りのオールド・ファンには、申し訳ないが、裏切ることになる。〔……〕

こんな悩みを、ボクは過去二十年の間に、何回もくり返しているんだ。その都度、クソミソな非難を受けた。

だいたいマンガ批評家はおとなが多すぎる。その批評たるや、ノスタルジーか、もしくは“自分が好きだからほめる”調のものである。当のこどもが読んで、一向におもしろがらないものを、大学生やおとながおもしろがって、「マンガはこれでなくちゃいけない」なんて、チャンチャラおかしいね。」

草森氏の論考を「オールド・ファン」からの手塚マンガ変節に対する繰り言と同様に扱っている¹³⁾。草森氏は手塚マンガの「自壊作用」による「後退」をはっきりと指摘しているのだが、それには触れず、批判の論点を摩り替えて、競争が激しい子どもマンガの世界では生き残るために已むを得ない営業方針なのだと強弁する。「後退」を認めることができないことは分る。たとえ、事実がそうであったとしても、余りに多くの連載を抱え込んで手を抜いているとは、手塚治虫自身の口からは言うわけにはゆくまい。作品の質的低下を自覚していたことは明らかだ。本心ではオールド・ファンにも、新

しい子どもの読者にも満足して貰いたいと思っていたに違いない。戦略を練り直す必要を感じていただろう。『COM』の創刊がその一つか。劇画に対抗できる質の高い作品を描かねばならないと考えたろう。当時、持て囃されていた白土三平、赤塚不二雄、水木しげるも「あと五年後にはどうなっているかわからない。」と書いている。

「マンガに限らず、作家の評価というものは、すくなくとも半生、むしろ一生を通じて、全生涯の各時点における作品を総括して読んで初めて生れるものだと思う。」

それは正論だ。しかし、時評にもその役割がある。それを批評すると言う。文章はそのあと、変身を予告して終る。

「〔……〕なにも図式的な、教条的な戦争否定を描いている訳ではないのだが、それが過去の亡霊に過ぎないと云われると、それに支えられてきたボクの作品は、今後、いったいどこへ行けばいいのだろうか。ボクの気持と裏腹に、時代がある方向へつつ走っているとすれば、もう今迄の手塚治虫は、死んでしまったのかもしれない。「狡智をもっている」筈の手塚治虫は、フェニックスのように生れ変って、巧妙に別の方角へ歩いて行くかも知れない。〔……〕」

「過去二十年の間」の「処世術」だということならば、デビュー以来ということになる。営業方針を変えたわけではない、営業拡大はしつづけてきたと言う。では草森氏の指摘する「後退」の原因はどこに求めるのがいいのか。アニメ製作開始に伴う外的要因も多分あったかもしれない。それが「マンガへの情熱喪失」に繋っていったのだろうか。いや、草森氏も述べているように、マンガへの意欲に変わりはなかったのだ。大人マンガへ進出し、それに合った画風を創ろうと試み——ただ意欲が「空転」したことが問題だ。手塚的方法は草森氏の述べるように「どのような多作にも耐えられ」るものだったのか。どこかに方法の限界がありはしなかったろうか。「後退」の内的必然性があるとすれば、それ以前の手塚マンガ最盛期にその遠因を求めた方

がいいと思われる。

3

自ら切り開いてきたストーリーマンガの方法に草森氏の言うような「破れ目」が生じるかもしれないことを、手塚治虫自身、先を見越して用心していたと思われる節がある。それは第1章で触れた「単行本と雑誌の漫画」¹⁴⁾という手塚治虫自らの手になる文章の記述からの推測なのであるが、『漫画研究』第1号から第3号まで連載され、未完のままに終わった¹⁵⁾その文章は、赤本の描き下ろし単行本の世界で活躍していた手塚治虫が中央の有力雑誌への進出に成功して人気マンガ家になり、毎月毎月読者の反応を見定めながら様々な試行錯誤を重ねつつ、次第に売れっ子になった自らの体験を反映した切実な課題への一応の結論とも言える。書かれた時期は手塚治虫黄金時代の真只中、昭和29年末から30年頃と思われ、マンガ家志望の少年たちに向けて書かれたその文章には自らへの自戒が込められているとも読むことができる。以下、引用してゆこう¹⁶⁾。

第1回は次のように書きはじめられる。

「雑誌の漫画と、単行本の漫画とが、どこがどう違うか？とやることをはっきりいえる人が、読者の中にあるでしょうか。」

「むかしは、単行本の作家と雑誌の作家とははっきり区分されて、それぞれ、与えられた場所で仕事をして来ましたが、現在はそういう事が殆んどありません。

最近は雑誌の作家の連載をあつめて単行本を作る傾向が多いのです。」

「それは毎月、原稿のメ切に追われる忙しい雑誌作家は、単行本を書くひまがないため、連載を単行本化するだけに追われる傾向であります。

しかし雑誌漫画と単行本の漫画は根本的に違うもので、その描写法、構成法、編集法、すべてが紙の裏おもてのように逆だから、この傾向は、全く作家にとつても、漫画自体にとつても決してプラスにはなりません。」

続いて、児童雑誌では「作家自体の意志、希望などというものは九〇パーセントみとめられ」ず、「まず売れなければ、その出版社の経営が成り立たぬ」し、読者に「わかり易くするためには最大の妥協をしなければならない」ばかりか、「それぞれの雑誌の性格により」「ハッターをきかせたり、目立つものを、注文され、やむをえずその内容にもらなければならない。」「一種のハッターが多く読者にはうけるのです。」と述べている。

この当時、雑誌の世界にデビュー以来5年程で、今や超多忙な人気マンガ家として、各出版社から引っ張り尻になり、どの作品も出版社側からは雑誌の顔となるような第一級の娯楽作を求められ、いかに読者に受けるかということは何よりも優先し、読者サービスに全力を尽していたか、そのためにどれほど「制約」や「妥協」を痛感していたか、この文章はそれをよく示している。それとともに東京へ進出し、プロのマンガ家として生きる決意に加え、何より新しいストーリーマンガの旗手として期待されている自己の役割を果たそうという意欲と自負も生き生きと伝わってくる。『ジャングル大帝』を完成した自信、『ジャングル大帝』に続き、昭和26—28年に連載開始した作品の好評、手塚治虫が雑誌連載形式のコツをものにするのは素早かった。その頃に描かれた雑誌連載マンガはどれもこれも粒揃いの傑作である。「ハッターをきかせた」ものも、比較的地味なものも、ことごとく雑誌連載マンガの代表作と言っていいものばかりだ。『ジャングル大帝』(昭和25—29年)、『アトム大使』(昭和26—27年)、『サボテン君』(昭和26—28年、28—29年)、『冒険狂時代』(昭和26—28年)、『ピピちゃんの冒険』(昭和26—28年)、『新世界ルー』(昭和26—27年)、『ロック冒険記』(昭和27—29年)、『ぼくのそんごくう』(昭和27—34年)、『鉄腕アトム』(昭和27—43年)、『リボンの騎士』(昭和28—31年)、『豆大統領』(昭和28—29年)、『怪傑シラノ』(昭和28年)、『ナスピ女王』(昭和29—30年)。比較的自由に描くことができたであろう『ジャングル大帝』以外の作品が「制約」や「妥協」の下に描かれたとは信じられない程、苦渋の跡の見られない自由自在さだ。この時点で、手塚治虫は雑誌連載で『ジャ

『シグル大帝』を超える作品を生涯遂に描くことができないで終るとは思いもよらなかったであろう。この時期の雑誌連載マンガに共通するのは、その多様性と、各作品がそれぞれに個性的であり、発想が自由であり、二番煎じのものがないということであろう。

引用を続けよう。

「これに反して単行本では、雑誌などほど、広い読者層を要求していません。〔……〕好みにあった読者だけに読んでもらえばいいのです。ハタリもスペクトルもそこには必要ではありません。ただ自分のいおうとして^{ママ}いることを読者にわかってもらうということが第一に必要な事なのであります。〔……〕ストーリーの点から考えてゆくと、雑誌の場合は。限られた小さなスペースでストーリーも、ギャグもモラルも意識的につめこもうとするので、構図などにも無理が出来て始末におえなくなります。又一カ月ごとによませるものとして十分のボリュームをあたえなければならぬし、又一カ後の来月号に興味をもたせるために、強烈な魅力を持たせる必要があるのです。〔……〕

こうしてあらゆる条件を満足して、しかもなお、自分の持味をその中に生かしていく事は、並々ならぬ努力を必要とします。」

手塚治虫が超人的な努力を終生に互って重ねたことは今更言うまでもないことだが、次に引用する文章は、マンガ家志望者への助言であると同時に、超多忙のなかで悪戦苦闘する自らへの自戒の意味もあったのだろうか。

「このように雑誌の漫画と単行本の漫画は、同じ漫画でありながら、そのテクニック、その他の点でいろいろな相違があります。ですから、雑誌で生まれた作家は、あくまでも雑誌式の構成に主力を注ぎ、単行本の作家は無理をして雑誌に舞台をひろげない方がよいのだと思います。

後世に残る漫画は、単行本の漫画ですが、宣伝力と作家間のせつさたくまのためには、雑誌漫画である事はいうまでもありません。

どっちつかずの作家はやがてマンネリズムになって読者にも見はなされ

る事になります。」

第1回の文章は「一般論をのべ」と締め括り、次回は「技術篇を書く」と予告して終るが、第2回は、雑誌マンガでは読者の流行に敏感でなくてはならないが、流行に「ひきずりまわされ」ず、「流行の本筋」をつかむこと、「自分の本気でやれる」「自分の本当のものを築き上げる土台」をつくることが必要であり、「それまでは苦しい勉強」だ、と「新人の人たちの心がまえ」を述べるに留まって、次回は「漫画の筋の立て方とか主人公のあつかい方について」話すと予告して終る。

ところが、第3回は再び「単行本漫画のかき方」と「雑誌漫画について」と項目を二つに分けて、それぞれの描き方のポイントを述べ、原稿の描き方や原稿料の違いにまで言及している。内容的には第1回の続きとしての詳論となっているわけだが、やや執拗なまでのこだわりは、第1回で新人への忠告として述べた「マンネリズム」を自らのなかにもそろそろ感じはじめていたからだと考えられないだろうか。昭和29年頃から少女マンガの雑誌連載には力を注ぎ、大人漫画へ進出するなど、意欲は旺盛だが、少年マンガの連載は『ワンダーくん』（昭和29-30年）、『火の鳥』（黎明編）（『漫画少年』連載、昭和29-30年）、『風之進がんばる』（昭和30-31年）、『流星王子』（昭和30-31年）、いずれも今一つぱっとしない。また、この時期以前はB6判単行本のスタイルを受け継いだ雑誌の附録に傑作が描かれていた頃である。B6判描き下ろし最後の作品『罪と罰』が昭和28年（11月）、雑誌の附録はそれに先立って、『太平洋X点』、『はりきり弁慶』、『レモン・キッド』（昭和28年）、その翌年以降、『地球1954』、『後藤又兵衛』（『少年三豪傑』所収）、『丹下左膳』（昭和29年）、『大洪水時代』（昭和30年）。そのあとにB5判の「ライオンブックス・シリーズ」（昭和31-32年）が続くことになる。描き下ろし附録の最後のものとなったこのシリーズの不評は、これまでよく言われてきたように、本格的SFであったため読者には難解に過ぎたというような理由だけではあるまい。毎月、手塚治虫の描き下ろしの附録が付く——それにもかかわらず

読者に受けなかったのは、第一に判型がB6ではなくB5であったという点に原因の一つがある。初めのうちこそ物珍しく感じられたB5判も、B6判で頁数の多い、以前のスタイル程の魅力はないと読者はすぐに見抜いたのである。B6判のスタイルを雑誌的なコマ割りに押し込めたようなちぐはぐさが感じられる。もう一つの受けなかった理由は言うまでもなく内容である。全12冊中、他人の手の這入っている『双生児殺人事件』は論外として、残りの11冊は平均して出来は良い方だが、恐らくは頁数のせいであろうか、何となく中途半端だ。総じて傑作揃いとはいえない¹⁷⁾。桜井氏は『複眼魔人』の粗筋を紹介し、「以上のあらすじでもわかるように、ぼくは、この作品は、ライオンブックスの中でももっともすぐれたものだといってもいいとおもう。」と評価しているが¹⁸⁾、『複眼魔人』はどちらかというとな来の悪い方だろう。ともかく、B5判の実験的シリーズ「ライオンブックス」は「後退」への加速がつく結果をもたらしたように思う。

さて、「単行本と雑誌の漫画」の第3回から引用しよう。

「単行本の漫画をかくのに一番大切なことは、ねばり強くなければならないということです。」

「まずテーマ（構想）プロット（設定）ストーリー・シナリオ・ギャグなどを何カ月もかかってはっきりきめてから、慎重に一日四・五頁ずつ書いてゆきます。あせてはいけません、勿論投げやりは大禁物、らんぼうな絵は単行本としての価値がありません。だいたい単行本は一人の著者が自分の人生観を読者にうったえるためにあるものです。そのうったえ方が弱い強いという事は、少なからず、絵のチ密さ丁寧さ親切さが左右します。背景はうるさいほどたくさんかく事。人物のクローズ・アップをなるべくすくなくして、ことに上半身だけの絵が何ページもつづくことはぜったいにいけません。〔……〕」

「〔……〕雑誌の漫画は単行本のそれとは本質的にまるっきりちがいます。八頁以下のかぎられたスペースでしかも他人の作品とならぶわけですか

ら、あるていどのはったりやハウカム（見世物）が必要なのです。絵の質や丁寧さよりは、人目をひくはなやかさが大切です。したがって絵はすこし位ざつでもかまいません。デッサンもくるっていてもかまいません。案なりギャグなりで読者をあっといわせて下さい。セリフはなるべくすくなくする事、むずかしい漢字はつかわぬこと、大人くさいイデオロギー（思想）をとりいれぬこと、てっとり早いえば、本屋の店先で子供がバラバラとたちよみできる位のよみやすさをあたえて下さい。」

「〔……〕オフセット印刷と申しまして雑誌のはじめの方にあるよい紙のところ、ここにかくには或程度以上の漫画が——つまりその雑誌に責任を負担する漫画をのせるページです。これはだいたい単行本をかくのと同じ要領でかいてよろしい。ただ物語りをゴジラだとか柔道ものだとか——これは一例ですが——はなやかきわまるスペクタクルをかきまくることが大切です。連載漫画の場合は次はどうなるかというハラハラした場面できることはいうまでもないことです。」

「〔……〕雑誌をかくには自分の能力が一体どれ位の時間で、どれだけかけるのだろうかというのをはっきりしらなければならない。特に連載漫画の場合は一回休むということが、どれだけ自分にとってマイナスになるかを考える時、むやみに仕事をひろげて、あとで仕末におえなくなるようなことは考えものである。」

そのあと、「雑誌も単行本も両方にいえる事だが、色さしの勉強も大切である。」から「色彩感覚を早く身につけるといいう事が大切」であり、「単行本の場合は多少地味になってもかまいませんが、雑誌の場合は赤をおおくつかって、はったりをきかせる事をすすれないでください。」と付け加え、「次号では、もっとこまかい点について断片的にまとめてみたい」と締め括る。

雑誌のマンガについて述べている部分は何やら赤塚不二夫氏の言う「無責任体系」¹⁹⁾を思い起こさせるようではないか。雑誌進出によって得たものと失ったもの、それを明確にしないまま手塚治虫は以後、晩年に至るまで方法

的矛盾を引き摺ってゆくことになったのではないか。

手塚治虫の方法は元々が小間切れな連載形式よりも描き下ろしに向いていたのだが、有り余る能力に任せて中央の雑誌の世界に進出し、早熟の才能を縦横に駆使して、忽ちのうちにかつて現出したことのない流麗な世界を創り上げてしまった。が、その代償として、たかだか8頁程の小間切れな形と様々な制約に自らを縛って描かざるを得なくなった。そこに、そもそも、10年もたたぬうちに行き詰まりが生じ、「後退」を余儀なくされた元凶があると考えるべきではなからうか。だが、行き詰まりが見えたとしても、もうあとへ戻ることはできない。「破れ目」を自認するわけにはゆかない。ひたすら先へ進むしか方途はない。それは已むを得ない選択だったのだろう。マンガの世界で手塚治虫は既に引っ込みがつかない処に、掛け替えのない処に位置し、果たされるべき役割が手塚治虫をまだ必要としていたからである。

第6章 手塚治虫論の検討 (3)

1

桜井哲夫氏の『手塚治虫』に戻ろう。

「政治の季節のなかで」と題された章で、桜井氏は『0マン』を取り上げて、「この時期の手塚治虫の作家としての代表作は、何といても『0^{マン}』〔……〕だといってもいい。」と、まず断定する（「作家としての」とはどういう意味か分らないが）。そして、断定の理由なのかどうか、「ぼくのおそらくもっとも熱中してよんだ手塚マンガの一つであり、これほど鮮烈に印象にのこっている作品は、あまりないようにおもう。」と続ける。物語の要約の後、「ここに、当時のアメリカとソ連との冷戦、核兵器競争を背景とした終末への予感などをみることに異論はない。」と再び断定し、更に「もっと時代状況とむすびつくような見方をすることも可能」であると述べ、「六〇年安保

闘争の影」を見つけ出し、あくまでも作品と時代状況との直接的な「リンク」を求めてやまない。そして、「0マンと人間とのあいだにたってジレンマになやむリッキーは、アトム同様、アメリカ文化（近代化）と日本文化（伝統）とのあいだでしばしば立ち往生をする手塚治虫本人であるかもしれない。また、戦後に生まれ、日本人でありながらも、アメリカ文化のふかい影響下にそだった世代（ベビーブーム世代）のシンボリックな姿かもしれない。」と一応結論付ける。ついで、「異質な文化への不寛容」というテーマで『0マン』と共通する作品として、『キャプテンKen』を論じ、そこにも「戦後、アメリカに支配され、文化的影響をふかくうけた日本社会の姿がうつしだされて」おり、「明らかに反米闘争としての六〇年安保闘争が、象徴的にうつしだされている」と述べる。ここまで直接的に時代状況と「リンク」された「作品」の姿は、「テーマ」として矮小化された「意味」の単なる絵解きにすぎないものになってしまう。それにしても、『鉄腕アトム』、『0マン』、『キャプテンKen』——テーマ還元的方法に都合のいい作品だけを拾ってゆくから、論旨は明快である。初めに「テーマ」が在るためだ。

『キャプテンKen』はひとまず措いておこう。『0マン』の評価をここでは問題としたい。「この時期の」という限定は付いているが、「代表作」であることは当然の前提とされている。桜井氏のみならず、『0マン』を手塚治虫の代表作、或いは傑作と見做す人は意外に多いらしいのだ。目に付いたものだけを拾ってみる。古いところでは、昭和39年、佐藤忠男氏による「手塚治虫論」²⁰⁾に以下の文章がある。

「戦後の日本の児童漫画の最良の作品は——と断定できるほどたくさん読んでいるわけではないが——手塚治虫の「^{ゼロ}0マン」と白土三平の「忍者武芸帖」であると思う。これに続く作品は、同じく手塚治虫の「ジャングル大帝」や、前谷惟光の「ロボット三等兵」あたりだろう。」

「〔……〕人間は果たして、これからの社会を正しく運営してゆけるものなのか、ゆけないものなのか。これは手塚治虫の全作品に底流するモチーフ

であり、その最もみごとな結晶が「ジャングル大帝」と「^{ゼロ}マン」の二大長編である。」

「人間というものの存在が、長い長い歴史の中で弁証法的にとらえられており、同時に、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ことが、なにか気の遠くなるような恐怖を生み出してくる。人間は神さまによって作られたものだ、というような安心感からつきはなされ、人間存在の不安が問われていると言っていい。こういう不安な状態の中で、人間は自分で自分の掟を作り出して生きてゆかなければならないわけで、「^{ゼロ}マン」にしる「ジャングル大帝」にしる、たいへんなスケールの動乱の中で、人間のモラルが一つ一つ確かめられてゆくところに大きな感動がわいてくる。」

これ以上ない程の高い評価である。が、最後の引用文は『^{ゼロ}マン』の冒頭と末尾で繰り返される作者とおぼしい語り手²¹⁾の言葉が基になっているものであり、ストーリーの内容と必ずしも直結してはいない。『忍者武芸帖』もまた、語りによる解説がやたらに多い作品であることを考え合わせると、『^{ゼロ}マン』への高い評価は佐藤氏のマンガの読み方の偏りから来ているのではないかと疑われる。

次に取り上げるのは昭和58年に発表された四方田犬彦氏の「君は、人類を……—手塚治虫における聖痕の研究」²²⁾である。記号論的方法によるよく纏った論考であり、手塚マンガの人間ならざる者たちに見られる「大きな耳と長い尾」の聖痕の系譜の存在を指摘する。全体の論旨に無関係に、『^{ゼロ}マン』に関する記述のみ引用する。

「耳の肥大が研究室と他の惑星を多く舞台とし、知性と科学文明の謳歌に主眼を置いているならば、尾の存在は、密林や山岳地帯を主たる舞台とし、人間の劣悪と傲慢を諫める自然の悠久の力、動物の善良にして批判的な視座に密接に関係している、といえる。『^{ゼロ}マン』[……]は、手塚治虫において耳と尾という二つの系譜がみごとに結合し、あたかもパン種が脹

らむように巨大に発展したという点で、記念碑的とも形容できる作品である。チベット山中から未来都市東京、密林、アメリカ西部、地底国、金星……と、これまで手塚の作品に顔を見せていたあらゆる空間が走馬灯のように次々と顔を見せ、ほとんど叙事詩的規模に達している。〔……〕

〔……〕「0マン」が執筆された段階で、手塚治虫の世界観はいちおうの完成を見たといえる。」

手塚治虫の最高傑作とも受け取れる評価である。こうした論考を読んで『0マン』を初めて読む人は、かなり失望するのではないかと他人事ながら気にかかる。

次に、手塚治虫死後に書かれた『0マン』についての文章のうち、目に留まったものを二つ引用する。

『朝日ジャーナル』1989年4月20日号臨時増刊『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」で、『0マン』について呉智英氏が執筆している。呉氏もまた、『0マン』を「何度か通読しているが、やはり初読の時に受けた強い印象が、よみがえってくる。」と、評価は高い。が、「連載中から必ずしも人気のある作品ではなかった。」との指摘は重要である。呉氏は更に以下のように述べる。

「実は、そもそも、手塚治虫は子供たちの間で人気第一のマンガ家ではなかった。現在マスコミなどで昔のマンガを回顧する際、多くの人が手塚の名を挙げる。しかし、それは、後にマスコミで発言しうようになった人だからである。大人にインテリと庶民の区別があるように、少年だからといって一様ではない。手塚はインテリ少年に愛読され、庶民少年にはあまり愛読されなかった。加えて内容的に高度だったという条件があったとすれば、『0マン』は少数の読者にしか強い印象を残せなかったということになる。」

手塚治虫は間違いなく飛び抜けた人気マンガ家であり、既に月刊誌時代、昭和30年前後には月に10本近くの連載を抱えるという超人的な活躍ぶり

あった。それにもかかわらずと言うか、そのためにと言うべきか、人気が出なくて中断したり、長く続けられなかった作品が相当数あるのだ。熱狂的な手塚マンガのファンはそれを惜しんだが、一般的読者にとっては面白くなければ手塚マンガというだけでは通用しなかったのである。『ジャングル大帝』をどれほどの読者が、附録もつかず割高に感じられる『漫画少年』を買ってまで読み続けたであろうか。『少年クラブ』に連載された『ロック冒険記』も盛り上がりせず、地味に終わっているのだ。『鉄腕アトム』、『ぼくのそんごくう』、『リボンの騎士』——人気の高かったのはそのくらいであったろう。しかし、少数の人気の高いマンガの連載と、毎月10誌近くに作品を掲載しつづけることによって、手塚治虫の名は確実にブランドとなっていくたのである。できうる限り多くの雑誌に作品を発表すること——つまり多様なレパートリーを^{こな}すこと、それが、たとえ作品はヒットしなくとも、手塚治虫の名をブランド化する早道だと考える、そんな戦略を持ち、かつ無理を承知でそれを実行してしまうマンガ家は誰一人いなかった時代である。週刊誌時代の始まった昭和34年、手塚治虫ブランドは既に一流ブランドの位置にあった。前年には二つの出版社から、それぞれ全30巻の予定で全集・選集が刊行されはじめている。まだ30歳になるかならぬかのマンガ家が全集を出すというのである。順風満帆と言っている。新しい週刊誌『少年サンデー』は手塚作品をメインに据え、『スリル博士』に続いて『0マン』が9月から掲載される。正にトップマンガ家として華やか、かつ多忙な時代が続いていたが、手塚治虫が活躍の舞台として基盤を置いていた少年マンガの世界に限っては、呉氏の指摘のとおり、一番人気の作品がなかったのである。『鉄腕アトム』の人気は変らなかったが、いささかならずマンネリ化していたし、同じ雑誌に連載されていた横山光輝の『鉄人28号』の人気が高くなっていた。手塚治虫自身、『鉄腕アトム』を描くことに飽きていた気配も感じられる。少年マンガの世界に新しい人気作品がほしい。新しいスターがほしい。そんな時期に描かれた『0マン』は何が何でも「代表作」にしなければならな

ったのである。手塚治虫がこれまでの不振を払い除け、雑誌連載長編マンガのヒット作をという意欲を持って、スケールの大きなSF長編を構想したことは間違いない。そして、「少数の読者」に対してにすぎなかったにせよ、『0マン』は手塚治虫の思惑どおり30年代半ばの「代表作」と見做されることに成功したのである。

その少数の熱心な読者の一人であった村上知彦氏の証言を引用しよう。但し、手塚治虫追悼の個人的な感想として書かれたものである²³⁾。

「〔……〕 ぼくの手塚体験を決定づけたのは、小学校一年から二年にあがる春に創刊された「週刊少年サンデー」だろう。『スリル博士』に始まり『0マン』『キャプテンKen』『白いパイロット』『勇者ダン』少しおいて『W3』『バンパイヤ』『どろろ』と続く「サンデー」連載の一連の作品を、個人的手塚作品ベストテンの上位に挙げる、ぼくと同世代の読者は多いのではないかと思う。」

「『少年サンデー』における手塚体験がぼくにもたらしたものは、圧倒的な物語の快樂であった。〔……〕」

これを読むと、村上氏は不幸な時期に手塚マンガに出会ったと考えざるを得ない。私はマンガ作品について語るとき、世代論に陥りがちな傾向を避けたいと考えるものだが、村上氏は桜井氏と同世代である。村上氏は同じ文章のなかで、その後しばらく手塚離れをしていたが、『アドルフに告ぐ』に刮目^{かつ}する」ことで再び手塚治虫に注目するようになった旨を書いている。『アドルフに告ぐ』によって得られる程度の物語の快樂なら、何も手塚マンガを読む迄もないではないか。ストーリーテラーとしての手塚治虫を評価するのは最も分り易い手塚マンガの評価なのである——つまり誰でも手塚マンガのストーリーが面白いことくらい気が付くという意味だが、『アドルフに告ぐ』に刮目^{かつ}するのならば、『0マン』はその何倍も物語の快樂を与えてくれたことだろう。

桜井氏に倣って私も断言しよう。『0マン』は断じて傑作ではない。『0マ

ン』の頁を繰る度に感じるのは、僅か数年前の手塚マンガには間違いなくあったあの流麗で自在な面白さはどこへ消えたのかという失望の思いである。確かに手塚治虫らしいスケールの大きなストーリーはある。確かに手塚治虫の絵であり、お馴染みのキャラクターも出演している。しかし、何か大切なものが、それも決定的な何ものかが欠けていることは一目瞭然ではないか。明らかに意図が空回りしている。手塚治虫の方法は雑誌連載での多作によってか綻びてきている。スケールの大きなストーリーをそのスケールにふさわしく語れなくなっているのだ。10年近くの雑誌連載の結果、自ら心配したとおり(?)、雑誌向きの小刻みな語り方に嵌まり込み、手塚治虫得意のはずだったこの手のストーリーを思う存分に語り切れないで、中途半端な出来になっている。『来るべき世界』を発展させたような壮大な物語を連載形式で傑作に仕上げることは無理だったのだ。作品は二番煎じ、かつ二流の出来に終わった。コマ割りやコマ運びの単調さ、窮屈なコマ、枠から跳び出す程の動きのダイナミズムの喪失、その一方で、細部への配慮の不足、要するに手を抜いているとしか思えない。以前ならモップ・シーンで描いたであろう場面を小さなコマの単調な連続で処理するなど、細部をなおざりにして安易に走っている。それに、『0マン』以前に既にスターシステムはうまく機能しなくなっていることも考えるべきだ。手塚治虫はスターシステムをうまく利用してキャラクターを動かし、多様な作品群が一人の作者の手によって描かれていることを強く印象づけることで、手塚マンガを読む楽しさを倍増させるのに成功した。そして、新しい作品を描くときには新しいキャラクターを創り出し、かつ読者に馴染みになった既存のキャラクターを作品によって役柄を変え登場させ、手塚治虫ワールドを拡げていったのだ。手塚治虫は自らの産み出したキャラクターたちを動かし、怒らせたり笑わせたり悲しませたり、時には死なせたりすることを楽しんでいたに違いない。スターシステムの衰弱と手塚マンガの「後退」は密接な係わりがある。アトムがスーパースターになったことはスターシステム衰退の前兆であった。昭和30年代を通

して、手塚治虫は殆ど新しいスターを産み出せなかったと言っている。それも「後退」の一因かと思われる。そうした低調のなかで、僅かに『0マン』が、作品としての出来の良さによってではなく、その意図の壮大さによって、加えて呉氏の指摘する「吹きすさぶ雪」というイメージの統一感によって、比較的読み応えがあったということは認めてもよからう。この時期、手塚的方法を模倣しないマンガ家は次々に淘汰されてゆき、若いマンガ家もまだ力を蓄えている段階であった。卓越した一流ブランドは手塚マンガただ一つ——少数の熱心な読者が『0マン』に注目したのは分らないでもない。

2

「黒人差別」問題で復刻が中断していた『漫画少年』オリジナル版『ジャングル大帝』の刊行が再開されはじめた（『ヒョウタンツギタイムス』No.30²⁴）。そこに桜井哲夫氏は「近代化と伝統」と題する文章を書いている。桜井氏の『ジャングル大帝』論には前章でも触れたし、この文章も同じ趣旨の繰り返しではあるが、短いものなので、ほぼ全文を以下に引用する。

「『ジャングル大帝』のなかで、象のバグーラが子象の病気をなおしてもらったことで、人間の医学に感謝し、敵対をやめる部分がある。それは敗戦後の日本で、人々がアメリカの科学技術に讃嘆した姿と重ねあわされる場面であるが、同じような場面が、晩年の『陽だまりの樹』にも出てくる。〔……〕むろん、『陽だまりの樹』の方が、『ジャングル大帝』の素直な近代化讃美に比べれば、はるかに屈折した近代化受容の物語となっている。近代化と伝統という古くて、しかも今なおぼくらを拘束しているテーマは、手塚青年の出発点でもあったのだ。」

この文章を読むと、『ジャングル大帝』の一場面を戦後日本の「時代状況とリンク」させる短絡的思考のばかばかしさや、復刻版『ジャングル大帝』を読みながら尚且つ、失敗作と言うほかない『陽だまりの樹』を『ジャングル大帝』より以上に評価するマンガ音痴ぶりは少しも変わらない上に、「近代

化と伝統」を「出発点」にしたという、「差別を終生のテーマ」にしたという「まとめ」にも増して漠然としすぎて何も言っていないに等しい「テーマ」を担ぎ上げている。内容のない言説の見本にしたいくらいだ。桜井氏は著書のなかで、『ジャングル大帝』について、既に引用したとおり否定的であり、「代表作」と評価していない。「奇妙な違和感がのこった」と述べ、その原因として二つの点を挙げている。第一点は「近代化と伝統」のなかに例を引いた場面についてで、「ここには、明治以来の日本のモダニズムがかたがりつづけてきた、欧米文化への同化が素直にかたられているにすぎない」と書く。そうだろうか。「差別批判」という「テーマ」も、「近代化と伝統」という「テーマ」も、すべて物語の意匠として手塚治虫が利用しただけのことだ。何らかの「テーマ」を伝えるのが目的ではない。その後、「テーマ」を意識して訴えようとしはじめたときから、手塚治虫は絵解きとしてのマンガしか描けなくなってしまったのだ。マンガ本来の面白さは二の次にされたのである。

桜井氏の述べる「奇妙な違和感」の第二点は「でてくるアフリカの黒人たちが、ちょうどターザン映画にみられるような、欧米白人文化のまなざしをとおしてえがかれた黒人の姿にピッタリとかさなってしまう。ぶあつい唇、無知で攻撃的なイメージ。」という「黒人差別」の問題である。そして、「手塚治虫もまた、明治以来の日本の欧米文化の眼鏡をとおしてえがかれた黒人イメージからぬけだせなかったのだ。」「手塚のモダニズムは、ここでその限界を提示してしまっている。[……]黒人イメージ自体のお粗末さは、同時代に同じような作品が多いにしても、やはりすくえないというほかない。」と述べている。更に、NHKセミナー「20世紀の群像・手塚治虫」（1991年2月放映）においても、著書のその部分の記述について、差別表現を指摘して「手塚ファンに怒られた」が、「そのことは事実として認識しておかなくてはならない」と言い、「ステレオタイプに嵌まっている黒人認識」であり、それは「時代の限界」による、と著書の主張を繰り返している。

だが、桜井氏の「黒人差別表現」についての見解こそステレオタイプそのものだ。『ジャングル大帝』の「黒人イメージ」は決して「お粗末」で「すくえない」ものではなく、手塚マンガの表現のなかでは、むしろ生き生きとした優れたものと言うべきであり、「暗黒大陸」アフリカを舞台として、白人と黒人がお互いの利害関係に基づき係わり合う有様を物語のなかにくっきりと描きだし、「時代の限界」を超えて、今読んで十分に面白い。そして、差別的な表現になっていることは言うまでもなく明らかだ。黒人のイメージがどうかということではなく、それは手塚のストーリーマンガの方法から必然的に生じるものであり、差別的と受け取られ兼ねない表現なしにマンガで物語は語れない。加えて、『ジャングル大帝』では、黒人の酋長に扮した虫スタジオの脇役「ドジエモン」が悪役的などぎつさで好演し、印象が強い。白人役にも個性派悪役が大挙登場し、差別的表現の対象となっている。そもそも、黒人表現に限らず、手塚マンガには差別的表現はかなり多いのだ。(それにしても、手塚治虫が差別を終生のテーマとした「思想家」であったとしたら、桜井氏も触れているが、アニメの『ジャングル大帝』をアメリカに売り込む際、黒人表現にクレームをつけられたにもかかわらず、なぜその後の改版で黒人の登場する部分を描きなおさなかったのだろうか。) また、青年向きのマンガでは、性表現についても差別的と見做されうる表現がある。例えば、『「有害」コミック問題を考える』²⁵⁾に収録された座談会「問われるべきマンガの性差別表現」のなかで、坂本ななえ氏が次のような発言をしている。

「手塚治虫のマンガは一般に高い評価を得ていますが、人種差別だけでなく、性差別についても同じことが言えると思います。例えば「アドルフに告ぐ」という作品が、ファシズムを描いて大変質が高いと言われていますが、一番最初の部分で、主人公が女スパイをレイプするシーンがあるんです。[……]ストーリーのうえでの必然性が感じられない。[……]どうしても主人公に感情移入ができないわけです。あのマンガについては最後まで

そういう気になれない。」

『アドルフに告ぐ』は別に質が高くはない。レイプのシーンが物語に描かれること自体が悪いわけではないが、ここではレイプのシーンは必要ないし、その前後の表現も拙い。「主人公」(?)と「女スパイ」が初めて出合う場面の下手さ加減はどうだろう。尤も、『アドルフに告ぐ』は優れたところを見つけるのが難しい作品なのだが。コマの配置やコマ運びを始めとして、効果的表現の手本を自らの作品で示すことで出発した手塚治虫が、悪しき見本というほかない作品しか描けなくなっているのだ。差別表現については、手塚治虫はそれが差別批判になろうと差別表現になろうと、作品を面白くするためになら無分別に取り入れたのだと考えておいた方がいい。旧来の「児童漫画」の枠を超えた手塚のストーリーマンガは、当初から何をどのように描いてもいいメディアだったのである。手塚的方法と手塚マンガはそれほどにも過激な「危険さ」を内包していたのだ。それが手塚マンガの核心であることに触れた手塚論が殆どないに等しいことが、手塚マンガ理解をどれほど歪めているか計り知れない²⁶⁾。

同じ『「有害」コミック問題を考える』に収められた対談「「有害」コミック騒動とまんがの現在」のなかで、村上知彦氏が1990年9月4日付『朝日新聞』社説「貧しい漫画が多すぎる」について、「〔……〕朝日新聞としては「貧しい漫画」つまりエロまんがを批判して手塚治虫を守りたいという気持ちがあったのかもしれない。」と述べて、「ややうがった見方」と言われ、「まあ、半分冗談ですけどね。」と応じているが、朝日新聞の手塚治虫擁護は明白であろう。死去直後の追悼特集から国立近代美術館での「手塚治虫展」共催、社説「貧しい漫画が多すぎる」、そして「黒人差別」問題に対応できなかったこと——朝日新聞の良いマンガと悪いマンガとの区別はうまくゆくはずだったが、誤算は朝日新聞が手塚治虫の本質をよく理解していなかったことだ。差別表現問題も「有害」コミックの問題もマンガ表現の根底に係わる大事であり、それをうやむやのままに「無責任体系」に任せてきた手塚的

方法が今、問われていると考えなければならないのだ。それを十分な吟味もせず、自主規制的な曖昧な態度で済ませようとしている事の成り行きを見ると、マンガに係わってきた人々の多くもまた、「無責任体系」のなかにどっぷり浸かっていたのだと考えざるを得ない。

〔注〕

- 1) 『月刊百科』（平凡社）1991年7月号。この回は「〈空〉と〈海〉の想像力 鳥人と人魚の系譜」と題された、いわゆるテーマティックの方法による作品分析である。
- 2) 単行本化に際し、『海のトリトン』と改題された（秋田書店、1972—1973）。
- 3) 竹内氏は手塚治虫が自らの立場をアルチザンと発言するに至るまでの「内なる意識」、アーティストとしての意識と大衆の人気のはざまでの苦悩に言及している。
- 4) 「〔……〕知的職人としての自負（満足のゆくいい仕事をしたい）と、かつて日本では出現したことのないほどの、生涯をつうじての「承認欲望」（世間・読者にみとめられたい）とにひきさかれ、作家精神と商業主義とはざまのギリギリのところで仕事をしながら手塚治虫は、いきつづけてきたのだった。」（「エピソード」）。これが桜井氏が著書の結論とした手塚治虫についての「物語」である。
- 5) 平凡社、1989。
- 6) 同書に収録された藤川治水氏による「鉄腕アトム論」（初出は『思想の科学』1963年10月号）。『鉄腕アトム』論としても優れているが、手塚マンガ論としても、モップ・シーンなどの遊びの面に注目し、的確な指摘をしている。この点が桜井氏や竹内氏の『鉄腕アトム』論に欠けていたところである。また、あとがきの章で、テキストについての補足説明がされているが、重要と思われる部分を引用しておきたい。「〔……〕『鉄腕アトム』論を展開するに際し、他の漫画を利用したことである。これは『鉄腕アトム』の全集で、かなり手塚の特徴が削られていたからである。いわば映画的手法のモンタージュのために、ストーリー漫画たらんとする長編もののために、手塚の漫画はかなりのスペースが必要なのである。ところが、これが全集の中に組み入れると、必要以上に圧縮されるのである。〔……〕そういった訳で全集にある『鉄腕アトム』だけでは、手塚の放つ魅力が幾分減じられている感がないでもない。本当は元の姿のままのものが良かったのだが、それは集めるのに困難なので、他の手塚の漫画作品を借用せざるをえなかったのである。」ここに言う全集とは、光文社版『手塚治虫漫画全集』（昭和33—35年）のことである。藤川氏は更に続けて「『鉄腕アトム』の面白さが、現在幾らかスランプ気味な点も、スペースに関係がある」と指摘し、雑誌の附録が郵送量の法規改正のため頁数が少なくなっていることに触れ、「この紙面の制限が、手塚にとっては、命取りにならぬとも限らぬ悪条件なのである。〔……〕彼の特徴——映画的手法、ストーリー漫画、

落書き精神といったようなものは、相当のスペースが必要であった。」と述べている。記憶に留めておくべき見解である。藤川氏の論考は同書の付記で「昭和三五年二月頃に書いたもの」と記されている。藤川氏の『子ども漫画論』（三一書房、1967）の「ロボット漫画」の章はこの論考が元になっており、あとがきの部分は別の章に移され、『鉄腕アトム』の「質的低下」への批判がなされている。

- 7) 石上三登志氏は「ライオンブックス・シリーズ」（昭和31-32年）を手塚治虫の「大人=少年コンプレックス」として重視している（『手塚治虫の奇妙な世界』、奇想天外社、1977。新装版『手塚治虫の時代』、大陸書房、1989）。
- 8) 桜井氏も著書で草森論考に言及しているが、紹介をするに留まり、その重要性に気付いていないかと思われる。同時期の故石子順造氏の手塚治虫批判についてはコメントをしているが。
- 9) 草森氏の手塚マンガの思い出を記した部分から引用をしておきたい。草森氏の文章は初期の手塚マンガから伝わってきた何か不思議な感動をよく表現しているような気がする。それが文学的な感動だとすれば、少年にとって未知のものだろうから印象的だったと考えられるが、今読んでもその不思議さは変わらないところを見ると、文学的なものとも違う。

「なぜ、あんなに夢中になったのだろうか。それは絵の「カッコのよさ」が少年の心を刺激したこともある。それに、映画的手法を駆使したスピード感、それは当時類例のないものであった。

しかし、これらはある条件にすぎないだろう。それらは「用」を足しているにすぎない。貝ではなく、貝殻なのである。

貝の中味をよくひきたてるための貝殻なのである。

さて、その「貝の中味」であるが、少年たちに「人生」というしろものを触れさせてくれたように思えてならない。[……] 善悪の尺度でははかれない、人間たちのさまざまなすがたである。

彼のマンガ「くろい宇宙線」の巻頭に、彼は青々しくも「ハムレット」の一節を引用している。

おお、ホレイシヨよ

この天地のあいだには

われわれの哲学では、とうてい

かんがえおよばぬことが

たくさんあるのだ

このハムレットの言葉は「くろい宇宙線」のみならず、彼の全作品に貫通しているトーンである。「テント」と「かんがえおよばぬこと」、この二つが手塚治虫のマンガの根底にあるように思えてならない。「天地」と「かんがえおよばぬこ

と」とが分立してあるのではなく「天地」は「かんがえおよばぬこと」を前提においてふまえられているのである。

当然「天地」の茫漠さに比して人間の卑小さよ！といった浅薄におちいらない。「天地」の茫漠さも、茫漠のまま手塚治虫によって呑まれているのである。

その天地の茫漠さの中で、動きだす人間たち〔……〕は、単純な人形ではない。〔……〕心は「動くもの」として人間は把握されているのである。」

また、「手塚治虫が勉強家であったというだけではなく、彼ひとりそのような人間把握の「がぶのみ」があったからである。宇宙をも呑んでいたからである。」との指摘もある（傍点、引用者）。

- 10) 『ジャングル大帝』の前半部分の原稿紛失による描き直しもこの時期であり、「サンデーコミックス」全5巻（小学館、昭和41-42年）として刊行された。なお、その最終巻には「大部分がむかしの原稿のまま」であり、「原稿が紛失している部分があり、印刷されたものを写真にとってトレースした」との手塚治虫によるあとがきがあるが、講談社版全集あとがきとは違っており、不正確な言い訳としか思えない。
- 11) 昭和33-34年。
- 12) 『話の特集』、1966年10月号。『手塚治虫ランド2』（大和書房、1978）に収録。
- 13) 手塚治虫のこうした一連の自作解説の言葉の影響なのかどうか、評論家もまた、初期の手塚マンガを評価することを「オールド・ファン」のノスタルジーからくる個人的な感慨と見做しがちであると思う。それが正に手塚治虫の策略であったのだが。
- 14) 『漫画研究』（日本児童漫画研究会）。なお、第2回と第3回の題名は「単行本の漫画と雑誌の漫画」となっている。この記事は『ヒョウタンツギタイムス』（手塚治虫ファンクラブ・京都）で復刻されているはずである。
- 15) 第4号に掲載された手塚治虫の文章は「科学漫画に就いて」と変っている。
- 16) 第1回、第2回はルビ付きであるが、引用にあたってルビは省いた。明らかな誤植があるが、それは訂正しなかった（第3回に多い）。
- 17) 「ライオンボックス・シリーズ」はやや過大評価されているのではないかと思う。「おそらくは児童漫画ギリギリの知的レベルに挑戦した、〈ライオン・ボックス〉シリーズ」、「手塚治虫の少年離れ、つまり〈ライオン・ボックス〉シリーズ〔……〕を代表とする“大人の試行錯誤”」（石上三登志、前掲書）。『COMIC BOX』1989年5月号での「座談会「手塚治虫」検証 戦後民主主義とヒューマンイズムの人だったか」のなかで、「ライオンボックス・シリーズ」に触れて、呉智英氏は「俺はとにかく、手塚で一番面白かったのは、「ライオン」だよね。」「〔……〕「ライオン」は、ものすごい凝縮されている。1回1話でしょう。で、非常に完成度も高いわけね、

だから、俺は「ライオン」が凄いとと思う。」と述べている。

- 18) 作品が優れているかどうかは「あらずじでもわかる」とは……不可解だ。
- 19) 「天才バカボン」マンガブームを診断する(『新潮45』, 1988年10月号)。
- 20) 『マンガ批評大系』別巻『手塚治虫の宇宙』所収。
- 21) マンガ作品における語り(ナレーション)をどう扱うかについては一考を要する。「語り手」が何者かについても。手塚マンガでは「神の視点」ということがよく言われるが、それが19世紀小説的なそれであるとしたら、小説の視点の技法を安易にマンガ評論に適用し、小説評論の混沌をマンガ評論に導入することになるだけである。呉智英氏が「手塚治虫・天才の原点 神の視点を目指した男」(『03』, 新潮社, 1991年9月号)で手塚治虫の「普遍への志向」に基づく「神の視点」を論じている。次章で検討したい。
- 22) 『ユリイカ』, 青土社, 1983年2月号。『クリティック』(冬樹社, 1984)を経て、『マンガ批評大系』第1巻(平凡社, 1989)に収録。
- 23) 『ヒョウタンツギタイムス』No. 27 (1989)。
- 24) 1991。
- 25) 創出版, 1991。
- 26) 手塚治虫のこうした側面への注目は、米沢嘉博氏の論考(例えば、「SFマンガのエログロナンセンス」, 1980。『マンガ批評大系』別巻に収録)、中島梓氏『コミュニケーション不全症候群』(筑摩書房, 1991)の手塚治虫に触れた部分などに見られるが、まだ不十分である。手塚治虫こそ、昭和の時代が終りかける頃に漸く世間の注目を集めはじめた「おたく」の元祖なのであるから。

(1991年8月31日 脱稿)