

現代ストーリーマンガ覚書 (2)

——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) …… (この章途中まで本号)

第3章 作品論の方法

1

桜井哲夫氏の『手塚治虫』は「手塚治虫という近代日本の文化史上の天才」の「作品を論じてみたい」という意図で書きはじめられ、「手塚の思想を〔……〕まとめあげる」ことで終わっている。作品の「テーマ」を通して、手塚治虫が読者に伝えようとしたメッセージが、更には生涯のテーマが解き明かされてゆく。伝記的事実を基盤にし、作品群のテーマから作家のテーマへと道筋は、かつて文芸評論の常套手段の一つであった。評論の対象が小説でも詩でもなく、マンガであるということを殆ど考慮することなしに、そうした些か黴の生えた方法に依拠し何の疑問も持たない楽天主義が桜井氏の著書の顕著な特徴である。

文芸評論はさておいて、対象がマンガ作品の場合、何を論ずるのかという

ことはとりわけて困難な課題である。桜井氏の著書のかかなりの部分を占めている裸の伝記的事実については、ひとまず考察の対象にしないでおこう。興味がないわけではないが、まだまだ分らないことが多いし、「手塚治」という個人の生涯は別の「物語」として切り離して考えた方がいいからである。差し当たり、私にとってより興味があるのは、マンガ作品をどう論ずるかということだ。評論の方法に関して、これまでのマンガ評論が十分に自覚的であったとは到底言えないからである。

そのあたりの問題点については、竹内オサム氏が『マンガ批評宣言』¹⁾のなかで、「マンガ批評の現在——新しき科学主義への綱わたり」と題して、ここ30年ほどのマンガ評論の方法の変遷を整理し、今後の評論のあり方についての提言もしている。マンガ評論のための必読の論考であるが、そのなかから作品論に関連した一部分を引用したい。竹内氏は、作品から出発し、印象批評ではなく、「分析批評（ニュークリティシズムのそれではなく、分析的態度）にたちもどること」の必要と、既成科学からのアプローチが悪しき科学主義に陥ることの危険を指摘する。

「レディメイドではなく、ハンドメイドの方法を！ それがぼくの主張である。アプローチの方法が、いまだ未知数であるこの分野では、その未熟がアナーキーな批評状況と結びついているからこそ、他の科学のレディメイドではなく、批評にも自らオーダーした装置があっていいはずだ。対象にあわせて方法が選択される。」

そして、「批評の言葉が、マンガの生命にけってたどりつかぬというジレンマ」のなかで「自らの方法を模索するしか手だてがない」との意思が表明される。

「マンガ批評・研究のある程度の蓄積のできてきたいま、必要とされるのは、表現の細部、作品論、マンガ史それぞれの分野からのきめ細かなアプローチだろう。三者のヒエラルキーを疑いながらも冷めた手つきで踏みこもうとする熱っぽい意志。それがこれからの批評に求められるのではない

だろうか。」

また、近いところでは、『COMIC BOX』の1991年3・4月合併号²⁾において、「まんが評論に何が可能か」と題した、呉智英氏、藤田尚氏、村上知彦氏、米沢嘉博氏、才谷遼氏による座談会が、マンガ評論の方法を巡っての論議でもあるので、これにも触れておきたい。但し、この座談会はそれぞれの立場の主張に終わっていて、やや纏まりに欠けるので、私にとって必要な箇所を拾い上げてみる。

呉氏の目指すところは明確である。呉氏は個別的なマンガ評論だけではなく、評論一般が崩れてきてしまっており、「評論の言葉及び論理自体が、有効性がなくなっている」ところに最大の問題があるという前提の下に、マンガ評論の目指すところを次のように述べる。

「〔……〕評論の役割もいろいろと細分化されて、スペシャリストとか思想の根源を問うとか。俺の場合は後のほうで言っているわけです。つまり、俺の評論はマンガにも適用できる普遍的評論であり、同時に文学にも映画にも適用できる評論である。今、自分にとっての課題は設計図問題である。〔……〕基本的には設計図に流れている思想を読者に知ってほしいんです。〔……〕³⁾

村上氏は「誰もマンガの全体像が見えていないときに〔……〕少なくともここは見えたぞ、という。部分を語ることによって仮説としての全体像を提示してみせる」と述べる。

米沢氏は「マンガの場合にはつねに言葉ではとらえきれない部分」があることを指摘し、「読者とマンガの関係論であるとか、作品の本当の意味での分析とか、マンガ総体の中での位置づけとか、そういうものはやっても意味がないし誰も読んでくれないし書く場所もない」と、マンガ評論の需要のなさを嘆く。

私なりに纏めてみれば、マンガ評論に限らず当たり前のことながら、次の三つのいずれかに分けられよう。

(1) 呉氏の言う「設計図」、村上氏の言う「全体像」。概論、原論、総論的なもの。

(2) 呉氏の言う「スペシャリスト」、村上氏の言う「部分」。作品論を始めとする各論的なもの。

(1)と(2)においては、評論と研究を殊更分けて考えることもあるまいと思ふ。

(3) いわゆる「時評」。これには書評などの紹介文、よくある感想文の類いも含まれる。

とりあえず我々の前にあるのは一つ一つの作品であるから、作品を論ずることを出発点とするのに問題はないかに思えるが、作品の何を論の対象にするかという課題は残るだろう。私に手持ちの作品論の方法があるわけではないが、少なくとも文芸評論における作品論が陥った陥穽に嵌まり込むことはしたくない。そうは言っても、既成の方法を全く援用しないわけにはいかないだろうし、作品そのものについて語るができず、いつまでも作品の周辺を徘徊することになるかもしれないが⁴⁾。

さて、ストーリーマンガを論ずる場合、よくある方法は、ひとまず絵を評論の対象にしないか、またはざっとその特徴について触れる程度にして、専らストーリーやネームの言葉から何らかの「意味」を取り出すというのが一般的なスタイルとなっている。そのことについて明確な方法意識があるならば、それはそれでいい。例えば、関川夏央氏の『知識的大衆諸君、これもマンガだ』⁵⁾は、「散文による絵の批評の困難さと筆者の適性を考えあわせ」て、「絵そのものよりも物語とその背景、および物語を構成するもっとも大切な要素である「^{ダイアローグ}会話」を重く見」て論ずることが明記され、それは「マニア同士にしか流通しにくい情緒的な、または暗号めいた形容句を多用しがちなこれまでの「マンガ評論」からは一センチでも遠ざかりたいと意図したため」と断った上で、「日本語世界にはマンガという表現の大陸がすでに存在している、その事実をこの本によって認識してもらえたら」との主張で一

貫して書かれ、マンガ評論が「マニアの手を離れ、常識によってなされる時期に至っていると思う」と述べる。こうした方法意識もなく、作品のなかに何らかの「意味」を求め、作品を読むことであると思いついてしまえば、結局はストーリーやネームによって、作者が何を言わんとしているのかというテーマ探しに陥ることは目に見えている。テーマに還元する読み方がなぜよくないかは、少し考えればすぐに分ることだが、分かっていても嵌まりがちなのは、なご注意を払わねばならないのだ。小説評論におけるテーマ還元的な方法についてはさておき、マンガ評論の場合、テーマとして示されるものは、物語を語り出すきっかけとなったもの（モチーフ）にすぎないことが殆どである。何らかのテーマを出発点とし、読者を楽しませるに足る物語を紡ぎ出すことを目的として創り上げられた作品を、再び元のテーマに還元してしまうのでは、物語をわざわざ読む必要はなく、テーマさえ分れば作品なしで済むということになろう。物語の楽しさは、作品の隅々分散し遍在しているはずであり、読むということはストーリーを辿りつつ部分部分の意味を、全体に収束する方向にではなく、拡散し分解する方向に求められるべき行為なのだ。テーマを導き出す読み方がいかに本末転倒したものであるかは、マンガ作品に対する場合、気付かないのが却っておかしいと言わねばならない。

ストーリーマンガの評論の方法として、マンガの絵そのものを絵画として論の対象にすることは殆どないと言っていい。マンガの絵は絵というより記号と見做すべきものだという考え方が慣例となっているためであろう⁶⁾。そういう観点から、村上知彦氏はその著『黄昏通信』^{トワイライト・タイムス}⁷⁾のあとがきで、次のように述べている。

「〔……〕まんがの絵柄を絵画的にうんぬんすることに、さほどの意味があるとは思えない。「なぜ『まんが』なのか」の答えは、おそらくそんなところにありはしない。まんがはたしかに絵である。小説でも音楽でもない。だがそれは「文体を持った絵」なのだとはぼくは思う。「文体を持った

絵」と言うときの、文体とはもちろんストーリーのことではない。逆に、まんがからストーリーを除いたすべてがまんがの文体であると言ってもよい。絵柄と構図とコマ割りとネーム、その総体がまんがにおける文体である。」

しかしながら、マンガにとって絵は単に意味を担うだけの記号として扱って済むものではなく、マンガを構成する要素として、もっと重い役割を持つものであることは否定できないと思われる。これまでのマンガ評論が、マンガの絵をどのように論ずるかの方法を持たなかったということがむしろ問題であり、マンガの絵画性は今後の大きな課題と考えねばならないだろう⁸⁾。

また、村上氏の言う「文体」を論ずる評論も、かなり前からよく目に付くようになった。記号学的方法に代表されるそれらは、絵柄を始めとする作品の細部を論の対象とし、ストーリーは不要なものとして排除されることが多く、他の作品との比較や細部の分析が論の中心とされるため、単純なテーマ還元的な方法とは一味違った何か意味ありげな新発見らしきものが結論として出てくることがある。が、それらもテーマ還元的な方法を異なった局面に適用したにすぎないことがよくあり、分析の結果が一読すれば誰でも分るものであったり、無理矢理なこじつけとしか思えないものであったりする。こうした点については、竹内氏の前掲の論考や、呉氏の『現代マンガの全体像〔増補版〕』⁹⁾で詳細に互って批判されているので、これ以上冗語を重ねるのはやめておこう。呉氏が述べているとおり、「術学趣味に墮す」ことはマンガ評論を再び新たな袋小路に追い込む結果にしかなるまい。

2

さて、手塚マンガを論ずるに際して、私が出発点にすべきと考えるのは作品のテキスト・クリティックである。文芸評論においてテキスト・クリティックは当然の前提だが、マンガもまた、それを避けて通れないと私は思う。特に手塚マンガは版を改める度に手が入られることが多いために、どの版を

定本と考えるべきか迷う作品がかなりの数に上る。むしろ、安心して依拠できる版はあるのかと問うてみなければならぬと言った方がいい。例えば、講談社版全集で『ジャングル大帝』を読み、この版をテキストとして『ジャングル大帝』論を展開した桜井哲夫氏は、講談社版あとがきを読み、各単行本の異同に関する論考¹⁰があることをも注として記した上で、以下のように『ジャングル大帝』を論じてゆく。

「しかし、『ジャングル大帝』は、いわれるほどの傑作だろうか。あるいは、手塚の代表作とみなしていいものだろうか。個人的には、『ジャングル大帝』は、六〇年代に放映されたアニメ作品をみはしたが、マンガそのものは、全集版をよむまでよんだことがなかった。名前は知っていても、よみたいという意欲をおこさせなかったのは、なぜだろうか。手塚自身が「駄作だ。金儲けの作品だ」とみなしていた『鉄腕アトム』には強くひかれて熱中していたのに、手塚が代表作だと世間に公言している『ジャングル大帝』には、それほど興味がわかかなかったのは、なぜだろうか。

今度、きちんとこの作品をよんでいくと、パンジャ、レオ、ルネと三代にわたる白いライオンの一家の歴史である大河ドラマをかたるストーリーテリングの妙にひかれなかったわけではないが、奇妙な違和感がのこった。」

桜井氏はその違和感を分析し、『ジャングル大帝』は「ターザン・イデオロギーの枠内にある物語だ」と批判し、「「いいマンガ」、世間の大人たちの規範に忠実なマンガとして位置づけられてきたし、なによりも手塚自身が、赤本マンガに対してなげつけられた非難にたちむかおうとはっきり意識していた。その結果として、世間の要請に忠実なマンガがうみだされたのだといえなくもない。」と結論する。長々と引用したのは、桜井氏の作品に対する姿勢の安易さ、いい加減さを知ってもらうためである。

まず、講談社版全集のあとがきで手塚治虫は、桜井氏の触れている前半部分の原画の紛失、「仕方なく、前半のほとんどを新しく描きなおした」こと、

しかし、「どうしても、以前の絵のような味は出」なかったこと、そして、「今までに、八回も本になって」おり、「そのたびにストーリーが変わるので、どの本の筋書きが一番まともなのか、本人のぼくにもわかりません。テレビの「ジャングル大帝」にいたっては、毎回読み切り形式の番組のために、ずいぶんちがった話がつくられています。」と述べ、更に以下のような、本音と思われることを書き記しているのである。

「本が発売されるたびに、大判になったり、新書版になったり、横長になったり、幼年向けになったり、青年向けになったり、その時々で理由が変わっていますから、これまたたいへんな変わりようなのです。

まずセリフです。本の大きさが極端にかわると、文字も読めないぐらい小さくなったり、文字数が多くなりすぎたり、漢字がふえすぎたり、いやはや、その都度、けずったり変えたりしなければなりません。〔……〕

ほんとうは、初版どおり復刻したかったのです。しかし、なにぶんにも、初版本は、まっ四角な型（B20枚取りという本型）で、とても全集には揃わなくなってしまうものですから、どうかお許し下さい。」

このあとがきを読んで、『ジャングル大帝』を論ずるに当たって、せめて初版¹¹⁾の復刻版¹²⁾くらいでも読んでみようという気にならない桜井氏とは一体どういうお方であろうか。講談社版全集で初めて『ジャングル大帝』を読んで、その「世界観」まで論断できるとは、余程の天才なのであろう。ざっと読む、または適当に読むことを、「きちんと」読むと表現するあたり、文学的な天分もなかなかのものと思われる。

『ジャングル大帝』に関しては、単行本だけではなく、『漫画少年』連載のオリジナルをも含めて、テキスト・クリティックが先決問題であり、或いは一つの作品として考えない方がいいかもしれない¹³⁾。そして、『ジャングル大帝』が本当に「きちんと」読まれたとき、『漫画少年』のオリジナルこそ手塚治虫の「代表作」であることがはっきりするであろう¹⁴⁾。

手塚マンガにテキスト・クリティックが不可欠なのは如何なる理由による

のか、念のため繰り返しておく。

まず、特殊な場合を除き、ごく一般的に、作品はどのような形態を取るかを考えてみる¹⁵⁾。

- (1) 描き下ろし単行本。
- (2) 雑誌掲載作品。(これは長編連載と短編に分けられる。)
- (3) 雑誌掲載作品を単行本化したもの。(これも数巻から数十巻に及ぶ長編と、短編を何作か収めた短編集に分けられる。)
- (4) 単行本作品の個人全集(または選集)収録などによる改版。
- (5) 単行本のいわゆるリヴァイヴァル出版などの新装版。

現在、(1)は少なくなっている。かつて、特に月刊誌時代には(2)のみで終る作品が殆どであった。(3)の形で出版されるのは一部の人気の高い作品に限られていた。昨今、多くの作品は(2)から(3)の過程を経て単行本となり、殆どはそれで終るが、人気のあった作品が時日をおいて(5)の形で出版されることが通例となってきたし、(4)の形による出版も、作家はまだ一部に限られているとは言え、珍しいものではなくなった。

手塚治虫の場合、(1)(2)(3)の形は勿論、昭和30年代の早い時期から(4)の形で、同じ作品が何度も刊行されることが多かったために、また、版が変る度にネームや絵に手が入られるために、どの版で読むかということが、他のマンガ家の場合よりも重要な問題となるのである¹⁶⁾。

テキストによって作品の質がどのように変わるかを、ある作品を例にして説明してみよう。手を入れることにより、小さな傑作が、平凡な作品になってしまった例である。『おもしろブック』昭和30年8月号の附録として描き下ろしで発表された『大洪水時代』は、単行本としては昭和31年刊行の『ロック冒険記』第3集に収録された。その後、鈴木出版から『手塚治虫漫画選集』が刊行されはじめ、『大洪水時代』はその20巻として昭和37年に刊行され、この時は『太平洋X点』が併録されている。問題はこの選集の判型である。附録オリジナルと『ロック冒険記』第3集はB6判であった。選集

はA5判である¹⁷⁾。B6判3段組みのコマ割りが、A5判4段組みに変えられることになる。どのように変えられたかは後述するが、その結果、80頁ほどの作品が60頁に収まった。その後、『大洪水時代』は小学館ゴールデンコミックス版(新書判)の『手塚治虫全集』第20巻¹⁸⁾を経て、講談社版『手塚治虫漫画全集』9『地球の悪魔』に収録され¹⁹⁾、今日に至っている。講談社版全集は全巻B6判である。『地球の悪魔』は全集第1回配本の8冊のなかにラインアップされ、表題作である『冒険王』昭和29年1月号附録『地球1954』(B6判)はほぼそのままであるが²⁰⁾、併録された『大洪水時代』はA5判4段組みに変えられた形のまま、縮小してB6判60頁の作品となった。講談社版全集のなかでは印象の薄い凡作と見做されても仕方あるまい。オリジナル版でこれを読めば、作品として優れていることはすぐ分るだろうし、手塚マンガを論ずる際に落とすことのできないものであることも(テーマに還元する読み方をする論者には無理かと思うが)容易に気付くことができるはずだ²¹⁾。

どうして講談社版ではいけないのか、同じ作品ではないか、と桜井氏などは訝るに違いない。オリジナルは比較的入手しやすいと思うので、比較してみれば一目瞭然、説明は不要である。が、念のため説明をしておいた方がいかもしれない。作品評価は別にして、どのように変更されたかについて少し触れておこう。

- (1) オリジナルの附録版は正確には83頁。(但し、ノンブルなし。表紙裏からストーリーが始まっているので、表題の記された扉も頁数に加えた。)コマナンバーは扉の次の頁から記載され、368コマ。
- (2) 鈴木出版の『手塚治虫漫画選集』第20巻では60頁。(これも表題を記す以前にストーリーが始まるが、なぜか表題が2回繰り返して掲げられている。)コマナンバー記載なし。オリジナルと同じく、扉の次の頁から数えた場合、367コマになる。
- (3) 講談社版全集では、標題の頁(鈴木出版選集版の最初の標題に当た

る)を入れて60頁。コマナンバー記載なし。オリジナルの扉に当たるコマの次頁から数えた場合、選集版と同じ367コマになる。

大きな変更は(1)を(2)に収録する際のものである²²⁾。描き変えられたり、入れ替えられたコマもあるが、コマ数自体は殆ど変わっていないことでも分かるように、判の改変に伴うコマの移動が中心になっている。つまり、専らコマの切り貼りによって83頁の作品が60頁の作品に圧縮されたわけだ。無駄を削って作品が引き締まることもあるが、ここではそれとは全く逆の結果となった。オリジナルが完成度が高かったということであろう。ストーリーと絵の滑らかな流れは、(2)と(3)では停滞して読み辛い。動きの自然さが壊れてしまっている。(2)では判が大きいことと、冒頭16頁はカラー印刷で、残りの頁はオリジナルと同じ青インク印刷であることによって、改悪はそれほど目立たないで済んだが、(3)で全編黒インク印刷にされると、(2)での改悪がはっきりと分る。

これはほんの一例であるが、講談社版全集はこれまで容易に読むことのできなかった数々の作品を収録したという点では多大な功績を認めねばならないが、テキストとしてはいろいろと問題がある。今のところ、テキストとして信頼できる全集はなく、現在までに刊行されたどの版が最もテキストとしてふさわしいかは、各作品それぞれによって異なってくるだろう。一字一句までを問題にする文学作品のテキスト・クリティックをそのままマンガに適用することは多分不可能だろう。しかし、手塚マンガを論ずる前提として、多少なりともテキスト・クリティックを視野に入れない評論は、幾つかの版のうちの一つをたまたま読んだだけの、批評的感想文の一種にすぎないと見做した方がいい。従って、ある程度の校訂を経た全集の存在が先決であると私は思っている。それまでの評論はすべて、ひとまずのものと考えて読んでおいた方がいい。こうした極言を「マニアック」として退け、或いはベダンチックな戯事として排する人の手塚論を私は信用しない。手塚マンガに限ったことではないが、手軽に読まれ扱われることがマンガというメディアの最

もよいところなのだが、かりにも作品の評論をしようというときにまで手軽であってもよいとは言えない。紹介的な意味も持つ時評的文章ならともかく、評論するということは、マンガであればこそ尚更、大変な手間仕事と心得なければなるまい。作品論の方法を模索する一方で、「マンガ学」のための基礎作業となる仕事がどこかでなされない限り、マンガ評論の不毛はいつまでも続くであろう。

第4章 手塚治虫論の検討(2)

1

桜井哲夫氏は『手塚治虫』²³⁾のなかで、『鉄腕アトム』を10頁ほどで「アトム・ストーリー」として纏めて論じている。それに先立って『アトム大使』に触れ、その「テーマは、異民族間の対立」だと断定し²⁴⁾、『アトム今昔物語』にも「前置き」として言及したあと、「『少年』に連載されたアトム・ストーリーを全体としてまとめてみたいとおもう。」と書く。全体として纏めることができると思うこと自体、私には驚きだが、桜井氏の「まとめ」と称するものは、連載の続いた「十七年間にわたって、一貫して差別の問題を基本テーマとしてきた」という観点からのものであり、従って「人間の社会に差別〔中略〕が存在するかぎり、アトムのテーマが古びることはない」と結論づけ、アトムが何度も「自己破壊」(?)することから、「ぼくらはアトムの物語のなかで、人間の歴史としての「破壊—再生」という構図をくりかえしまなんだ」という点に「アトム物語」の「魅力」があると述べて、『鉄腕アトム』論を終える。これが桜井氏の著書で最も多くの頁を割いた作品分析であるが、『鉄腕アトム』に一貫したテーマを見出す手つきの鮮かさに感嘆しておけばよいのであろうか。

桜井氏の結論は手塚治虫の生涯の「一貫したテーマ」という著書の結論か

ら逆に導き出された一つの読み方にすぎないし、これといった卓見があるわけでもなく、まさに「単純なレットル」貼り²⁵⁾に加担し、これまで以上に単純で退屈なレットルを貼っただけのことだ。『鉄腕アトム』をこのように読むことによって、その後の章で『0マン』や『アドルフに告ぐ』を「一貫したテーマ」の作品として一括りに論じ、「まとめる」ことができる。「アトム・ストーリー」の一つ一つの作品のなかに、例えば「ゲルニカ」の巻のなかに、「地上最大のロボット」の巻のなかに、「一貫したテーマ」として纏められたものが本当に在ると言えるだろうか。まして、構想もストーリーも全く違う別の作品を同列に並べて、「一貫したテーマ」を導き出すことは、テーマに添わない様々な要素を捨象する結果をもたらすだけのことではないか。40年余に亙る手塚治虫の作品群を「一貫したテーマ」として「まとめる」ことができると考えるのは無謀にすぎる試みと言うほかない。

アニメーションその他の仕事を除き、マンガ家としての業績に限っても、40年余の間には、多くの作品があり、多くの「テーマ」と称するものがあり、多くのエピソードから成る多くのストーリーがあり、言うならば多くの手塚治虫があるのだ。それらを一括りにしてしまうことは、手塚マンガを語る言説として余りにも工夫に欠けており、これまでに言い尽くされた手垢のついたステレオタイプに墮するのが落ちなのは分りきったことだ。方向が逆なのである。固定した手塚治虫像をばらばらにし、作品をコマという断片にまで分解し、その破片の一つ一つに相互に異なった何かを見出そうという道こそが求められねばならない。

桜井氏の場合は偶然と考えた方がよさそうだが、『鉄腕アトム』は講談社版全集において、オリジナルに近い形で、ほぼ『少年』連載の掲載順になっていて、テキスト・クリティックは不要であるかに思われる。しかし、それまで20年ほどの間に広く流布していた版との比較はやはり怠るわけにはゆくまい。『アトム大使』についても、ストーリーは一つだけではない²⁶⁾。

さて、本稿に取りかかって間もなく、新しい『鉄腕アトム』論が発表された。竹内オサム氏による論考である。竹内氏は『月刊百科』に連載しはじめた「手塚治虫マンガの世界」の第2回に、「ロボットと人間の悲劇——アトムの抵抗と死」と題して『鉄腕アトム』論を展開している²⁷⁾。竹内氏の手塚治虫論は連載中ではあるが、『鉄腕アトム』論としては完結していると思われるので、桜井氏の論じ方と対比する意味でここに取り上げてみたい。因みに、竹内氏は桜井氏の著書については否定的である。

「〔……〕桜井の『手塚治虫』は〔……〕ぼくなどは、相当ガッカリした口だ。引かれる文献は、既知のものばかり。また、それをコラージュする手つきは、良くも悪くも社会学者のそれを出ていない。手塚治虫の表の顔は見えても、後姿がぼやけている。そんな印象を受けた。また、まえがきで、初出にあらず全集だけを見て済ますと、開き直る態度もいただけない。最低限努力だけはしなくては。これは、学者サンにあるまじき態度！」²⁸⁾

竹内氏の手塚論の第1回は「科学的知性と神話の枠組み——「魔法屋敷」から「きりひと讃歌」まで」と題された序論的な論考である²⁹⁾。竹内氏はそこで手塚治虫を「物語性の作家」と規定した上で、手塚マンガが神話や伝説などの過去の物語の「引用と加工」から成り立っており、過去の物語文化をコラージュする「その手つきにおいて、抜群の手腕をみせるのが手塚治虫なのである。下敷きにした物語のエッセンスを、自分流のテーマに接ぎ木してみせる技の切れがとびぬけている」と述べる。竹内氏はその著書『マンガと児童文学の〈あいだ〉』³⁰⁾において既に、同様の論旨をマンガ文化全般について論証している。

「〔……〕過去の物語文化の蓄積を自己のものとして再生産するところが、手塚治虫のオリジナリティであり、その点において手塚治虫は天才的な技

量をもったマンガ家であるといえるだろう。つまり、引用と加工の技術がとびぬけているのだ。他の物語文化をさまざまに引用しながら、独自の加工をほどこす。それが手塚治虫のマンガ作法である。と、同時にマンガ文化そのものもつ文化的体質であるように思えるのだ。」

そのとおりであろう。しかし、同書で竹内氏も書いているように、「この引用と加工という作業は、むしろ、マンガ独自の創作の過程ではない。文学や絵画もそうした成立の過程をもつ」のであり、マンガであれ何であれ、何ものかを創るということは引用と加工の作業であることは当たり前であろう。手塚マンガにはそれに加えて近代の大衆文化、とりわけ映画からの引用と加工が顕著だということも既に言い尽くされてきたことだ。引用と加工に論及するならば、どの作品において、どのように引用と加工がされているか、個別に詳細に検証がなされなければ意味がないだろう。

また、これとは似て非なることだが、手塚マンガの場合、留意すべき課題として「模倣」がある。手塚マンガの方法的革新の影響は大きく、それを吸収しようとしたマンガ家たちは手塚マンガの模倣からの出発を余儀なくされた。手塚の方法の浸透は手塚治虫自らが意図したことだが、方法の影響を超えた直接的模倣、臆面もない剽窃さえ度々なされた。こうしたことは手塚マンガとその他のマンガとの徹底した比較・検証という（不可能に近い）余り手が着けられていない作業に俟つほかない。私の問題とする「模倣」はそれとは異なり、「手塚治虫による手塚治虫の模倣」ということである。これは剽窃として批難されるわけではないし、類似とか反復とかと見做して済むことかもしれない。桜井氏なら、むしろ、生涯を通した一貫したテーマとして歓迎しそうだ。が、私は昭和30年代半ば以降の手塚マンガを考察する上で、このことは重要な焦点であると考えている。もしかして、我々は手塚マンガのコピーを読まされてきたのではなかったか。手塚治虫の黄金時代は20代であったことは議論するまでもなく、作品を虚心に読むだけで済むことだ。後半生の30年間、時には佳作を生み出しはしたが、おおよそのとこ

ろ、読者は「手塚治虫ブランド」というだけで目が眩んでいたのではない。『火の鳥』、『アドルフに告ぐ』、『陽だまりの樹』…… これらが喧伝されるような傑作ではないことは明白に思われるのだが³¹⁾。

さて、竹内氏の論考は、昭和50年代から60年代にかけての手塚治虫が「科学と神話の融合。あるいはその相剋」のさなかで物語を語りつづけるために遂げた変貌の足跡を辿ってゆくのだが、ここでもまた、作品と社会状況との短絡的な結び付けによって結論を急ぐ姿勢が気になる。

竹内氏の手塚論第2回『鉄腕アトム』論は、「アトムの抵抗と死」という副題が示すとおり、アトムの死への過剰とも言える思い入れに斬新さがある。竹内氏はまず「手塚治虫の新しさとは何だったのだろう。戦後における手塚マンガの革新性とは。」と書き出し、これまで言われてきた映画的手法、相対主義的観点、終末思想に触れ、「悲劇性」を主調として『鉄腕アトム』を論じてゆく。だが、竹内氏の次のような文章を読むと、それが氏のマンガ論のスタイルであるということは分るのだが、更めてマンガ評論の稚さを感じざるを得ない。

「〔……〕一九五一年生まれのぼくにとって、悲劇的要素をもった物語といえば、なんといっても「鉄腕アトム」(五二～六八『少年』)なのである。かわいらしくも勇ましいコスチューム。それとはうらはらに物語のラストで見せるうつむきかげんの後ろ姿。ああ、涙ぐんでいる！ 直観的にその絵の意味するものを読み取り、子ども心ながらに人生の悲哀を感じとったのは、あのアトムなのだ。」

竹内氏はマンガ評論でも活躍している、児童文学を専門とする「学者サン」であるが、マンガ評論であるからこんな語り口が有効と考えたのであろうか。これでは、例えば、粟津則雄氏に「昂奮症的な思考」³²⁾と見縫られても致し方あるまい。竹内氏は「青騎士」の巻のラストでのアトムの死に「相当にショック」を受け、「アトム復活」の巻における「形だけの復活」に、「これは納得できない展開だった。なんてこじつけ臭い話だと思ったもの

だ。」と述べ、アトムに死にこだわってゆく。「アトムの死は、物語の内部にすでに用意されており、「アトムは他のロボットに姿を変えて、何度も何度もくりかえし死んでいた」。それが「一貫した基調和音となっていたし、作品の悲劇的要素として、若い読者の心にも響いていた」。そして、「アトムをめぐるロボットたちは、アトムに先だって死への踏み跡をつけていく。こうした〈滅びの美学〉ともいうべき悲劇の系譜の延長線上に、アトムの死も位置づけることが可能だろう。」なるほど、そうかもしれない。これも一つの読み方だろう。竹内氏も「まとめ」ようとしたのだろう。ところで、竹内氏が「印象深い一篇」であり、「数あるアトムのシリーズのなかでも、特に胸をうつラストシーン」と書く「電光人間」の巻は、氏も記しているとおりに、『少年』の昭和30年1月号の附録として描かれた。オリジナルの附録に直接に当たらなければ分からないのが残念だが、竹内氏の言う悲劇的なストーリーは、オリジナルではその後の単行本収録のそれより以上に「印象深く、「胸をうつ」だけでなく、「電光人間」という一篇が半ば独立した物語として相対化され、手塚治虫得意のはぐらかしの効果によって、『鉄腕アトム』シリーズの傑作の一つになっている。雑誌連載中の附録としては、『少年画報』の昭和27年9月号の附録『サボテン！ 銃をとれ』や『少年クラブ』の昭和30年3月号の附録『ケン1探偵長 透明人間』などととも完成度の高いものとして見落せない。

さて、竹内氏の論考は「アトムをめぐるロボットたちの死と、種としてのロボットの成長・自立のさまをたどつたあと、『鉄腕アトム』は、「六〇年前後を境にその在り方を変えていく」と結び、そして竹内氏もまた、次のように述べるのである。

「六〇年は、安保騒動期にあたる。また、手塚自身の身边に目を転じると、劇画ブームに心底脅え、その技法を取り込みながらスランプからの脱出をはかろうとした時期でもあった。「鉄腕アトム」の変質を、政治とのからみから解釈するか、ノイローゼにまでなるほどの劇画への脅威にこと

よせるのか、意見のわかれるところだろうが、ぼくには双方が微妙な影響を与えていたように思えてならない。」

時代状況や実生活との短絡という点では桜井氏と変りない。

「時代状況とマンガ文化の変動と。おそらくは、その両者が、深く「鉄腕アトム」の変質にかかわりあっているように思えるのだ。」

正しいと言え言えないこともないが、当たり前すぎる見解だ。アトムの変質に着眼したという点は、桜井氏が「アトム・ストーリーを全体としてまとめ」てしまうより多少は精密ではあるが、なぜ手塚治虫を論ずると、多くの場合、こうした凡庸な語り口に陥ってしまうのだろうか。人のことは言えない。手塚治虫は勞せずして論じられる対象ではないことを心して、他山の石とせねばならぬ。

3

「結論を下そうとするから愚かさが生じる」と、19世紀のフランスの小説家フロベールは言った。その気になれば、論旨次第でどんな結論でも引き出せるのだ。我々は判断のための基準とすべきものを持ち合わせていない。差し当たり、より確かと思われることだけを、ごく控え目に言ってみる程度で満足するほかない。「まとめ」も要らないし、独創性とかを有り難がることも無用だ。ただ、対象との間にできうる限り距離をおき、できうる限り客観性を保つことだけは忘れないようにしなければならない。

桜井氏と竹内氏の『鉄腕アトム』論を読んできて、私が最も奇異に思うのは、なぜ両氏とも揃って、これほどまでに生真面目な読み方をするのかということだ。恐らく、独創的な結論を求めようとするからであろうと推察する。

ここで、全く異なった観点からのアトム像を提示しておこう。別に独創的な観点ではない。手塚治虫のいわゆる「スターシステム」はよく知られているはずだ。つまり、手塚マンガの多くのキャラクターたちは虫スタジオに属

しているということになっている。アトムは『アトム大使』でデビューし、『鉄腕アトム』で虫スタジオの看板スターとなった。「鉄腕アトム」シリーズでのロボット役以外にはそれほど出演していないが、『世界を滅ぼす男』³³⁾では一ノ谷良一という軍人役として出演し、ここでもなかなかの名演技を見せている。『ブラック・ジャック』にもアトムは人間役(?)として登場する。竹内氏はアトムの死に方にこだわるが、元々が演技だから何度死んでもいいのである。また生きかえってもいいのである。マンガだから首尾一貫する必要は毛頭ない。アトムに限らず、虫スタジオのメンバーたちは何度も死んでいる。ヒゲオヤジでも度々死んでいるし、悪役専門のアセチレン・ランプに至っては死なないで済む方が珍しい。主人公の死によるアンチ・ハッピーエンドが手塚マンガ独自のドラマトルギーとなるのと「スターシステム」の確立とは何らかの係わりがある。ロックが死ぬのなら、アトムが死んでも少しもおかしくはない。手塚治虫が考え出した「スターシステム」とは、物語のなかでのキャラクターの死が虚構であることを知りつつ、なおかつキャラクターの名演技によって「悲劇性」を感じさせる方法でもあることを更めて言わねばならないのだろうか。そして、時の流れとともにキャラクターたちもまた変ってゆくことをも、手塚治虫はストーリーマンガの形式によって教えてくれたのではないか。十数年たてば、アトムも変わるだろう。変らない方が異常なのだ。アトムの変貌の悲しみを嘆くのがいやなら、手塚マンガ以前の、主人公に死も変貌も起こらない『サザエさん』的世界に浸っていればよい。

桜井氏を始めとして、手塚マンガの読み方が一面的に偏ったマンガ読者がいつの間にか多くなってしまった。手塚論の低迷はそのあたりから来ているのかもしれない。但し、それは読者の側だけに責があるのではなく、手塚マンガそのものが変質したのだということにも一因があると考えるべきであろう。

第5章 手塚治虫の役割 (2)

1

『新潮 45』1988年10月号に掲載された赤塚不二夫氏による「天才バカボン」マンガブームを診断する」という論考は、発表当時かなり不評であった上、今では全く忘れ去られてしまっているのではないかと思われる。「漫画への悪口を書こうと決心した。」と書き出されるこの論考は、一読しただけでは、そもそも何を言いたいのか今一つよく分らないところがあることは否めないが、部分的には、特に手塚治虫と赤塚氏自身に関する記述については、さほど見当外れな見解ではないと私は評価している。むしろ、正確に的を射ていると言ってもいいだろう。論考全体ではなく、その部分に限って、取り上げてみることにする。

この論考を批判した文章が関川夏央氏の前掲書³⁴⁾に、「あんまりじゃないか、これは」と題して収録されているので、まずそこから赤塚論考批判の部分引用する³⁵⁾。

「この文章は大雑把、というより支離滅裂に近く、よくその意を汲みにくいところがあるのだが、だいたいつぎのようなことをいいたいのだと思う。

かつて(赤塚氏らは)マンガを「エンターテイ(シ)メント」と考えていたが、いまや社会的情報であるとする方が「ナウい」。「……」もともと「主体性もなく無思想で」とにかく楽しくあればそれでいい、というのがマンガなのだ。そのルールをしいたのが手塚治虫である。彼のマンガからは、たとえば「吉川英治文学の核とか司馬遼太郎の人生観とか哲学」が現れてはこない。その膨大な仕事をひっくり返してみても残るのは、ただ「自分の漫画を全ての人に読ませてしまおう」という考えかたである。このままでは「ある日突然に漫画の精神が究極に達し、一挙に日本が衰亡に向か

う」と自分はひそかに恐れている。

なんという「論文」だろう。これがあの赤塚不二夫か、戦後日本の偉大な思想家・天才バカボンのパパのパパかと思うと情ない。いったいこんなたわごとを実際に赤塚氏が書いたのだろうか。そもそも「吉川文学の核」とはなにか。「とにかく楽しくあればそれでいい」というのも、ひとつの思想ではないのか。それこそ天才バカボンのパパが身をもって世にひろめたものではなかったのか。」

さて、このように批判されている赤塚論考だが、手塚論の部分だけでは足りないので、引用が相当に長くなるが、以下、文脈を辿ってゆくことにしたい。

「漫画への悪口を書こうと決心した」のは「最近、極度に肥大化した日本のコミック市場がわれわれ日本人の精神に“何をしかけているか”を考えてみたかったから」であり、「漫画と日本人の関係」に「戦後の日本の文化を読み解く入口のひとつ」が「有ると断言」できるからである。

「〔……〕日本の書籍発行部数の三割が漫画本になってしまっている。年間十七億冊！だ。

何故、こんなことになったのか？

漫画家にとっては、単にメダタイ話で済ましてしまってもいいのだが、何か不気味である。」

ついで、アメリカン・コミックスとの比較がされ、「ジャパニーズ・コミックス」の「発展のエネルギーの秘密は、漫画というメディアが持つ表現の自由さ、発想の自由さにあるようだ。いい替えれば“表現行為に於ける完全な無責任体系”にあると考えられる。」と述べ、「この無責任体系という、思いつきの言葉をもっと具体的に見つめるため、ぼく個人の仕事をすこし振り返ってみよう。そして、やはり手塚治虫のことも、改めて考えてみたい。」と続く。

赤塚氏は「この無責任体系」に従って、自らがこの数年の間に「多数かき

まくった」仕事——「いわゆる《カルチャー・コミック》と便宜上呼んだもの」を以下のように断ずる。

「まず、主体性を持って文章を書いている人間であったら、こうした“テンデンバラバラ”のテーマで自己表現などは行なえるものではないであろう。それを、ぼくはえらく気軽にかきとばしてきたのであった。」

「ぼくが「バカボン」や「おそ松」で示してきたギャグ漫画家としての主体性などはどこにもない。漫画工場フジオ・プロダクションの生産品として、面白く読んでいただければ、それで良いという、完全に無責任な気持ちが有ったから、それが出来たのである。」

「ぼくら世代の漫画家は、漫画はエンターテイメントと考えていたが、いまや漫画は社会的情報であるとする方がナウいのである。

しかし、こうした本から読者は真実の情報を知ることが出来るのだろうか？

ぼくの本に限っていえば、それはNO!だ。[……]」

「たわごと」どころか正確な自己認識ではないか。尤も、赤塚氏の「カルチャー・コミック」の幾つかを私は「面白く」読むことはできなかったが。続いて述べられる手塚治虫についての赤塚氏の見解も、私には至極まっとうなものに思われる。以下、その部分を引用する。

「戦後の漫画のことで訳がわからなくなったら、まず手塚漫画を考察してみる——というのが漫画評論の基本なのだナンチャッテ。」

「[……] 漫画の極端な肥大化現象とは、実は手塚治虫その人のことなのではないか！[……]」

「彼の製作量を見よ。数年前に完結した『手塚治虫全集』³⁶⁾は何と全三百巻!だ。本人の言によれば、これでもけずりにけずり取ったもので、おそらくその三倍の巻数にしても未収録作品が出てしまうだろうということだ。」

「手塚治虫が直接“手塩にかけて”きた結果の単行本なのである。おそら

く世界史にも類を見ない漫画の巨人が手塚治虫その人なのだ。では彼の哲学は一体何か？ 彼の思想は一体どのようなものなのだろうか？ こう書いたとたん、ぼくはハタと立ちどまってしまうのである。」

「〔……〕ぼくはいっそのこと、手塚治虫には一定の個性的な思想とか哲学とか呼べるものは一切なく、彼のかいた多数の作品は全くの“無責任な体系”に他ならない！と試してみたい。

そこが表現者としての手塚治虫が“新しく”“偉大で”“危険な”ところではなかろうかと思うのである。」

批評家赤塚氏の面目躍如と言うべきではないか。手塚治虫は生涯一貫して差別を批判した思想家だなどという単純なレッテル貼りに較べてみるがいい。赤塚氏の手塚観がいかに正鵠を得ていることか。赤塚氏は、手塚治虫が偉大だが無思想であり、そこが「新しく」かつ「危険」だと言っているのである。手塚治虫という無思想の「巨人」の影響を受けてマンガを描きはじめ、常にその存在を意識せざるを得ないままに30年余、手塚治虫を観察してきた赤塚氏の判断には、それ相応の重みを感じられる³⁷⁾。先の引用部分の後に、関川氏が批判した文章が続く。

「彼の作品のストーリーやテーマや登場人物のせりふや行動を全て分析し尽したところで、そこから、吉川英治文学の核とか司馬遼太郎の人生観とか哲学とかいったものが現れるというものではない。ここが文学者の表現と根本的に異っている。

手塚治虫が唯一、確として自分に課してきたテーマは「自分の漫画を全ての人に読ませてしまおう」という考え方であろう。もし思想といえるなら、これこそが手塚治虫思想というべきものだ。

だから彼は、そのもっとも初期に、自分の新しいタイプの漫画がいかに秀れて面白いものであるかを、読者に解説するため「漫画大学」「漫画入門」といったものを熱心にかいた。〔……〕

彼は漫画を読んでもらう為であったら、どんな手法でも取り入れていっ

たのだ。〔以下、初期の作品を挙げての具体例の部分は省略する〕

こうした手塚漫画を、神のごとく尊敬しつつ漫画家をめざしたのが「まんが道」の藤子不二雄であり、石ノ森章太郎であり、そしてぼく自身でもある。現在四十代から五十代の漫画家で手塚漫画に影響を受けなかった人は、まず皆無であろう。だから、自然とぼくらのかいた漫画は、主体性もなく無思想で、とにかく楽しい漫画であれば何でも良い——のであったとも言えなくもない。」

手塚治虫が人気マンガ家として有名少年誌の檜舞台に登場するに際して、自己の方法をストーリーマンガの主流にしようという野心を抱いていただろうことは第1章で触れた。それは赤塚氏の書く「〔自分の漫画を全ての人に読ませてしまおう〕という考え方」と言い替えても差し支えない。それを思想と呼ぶかどうかはともかく、他の誰もそんな「考え方」を持つとはせず、そんな「考え方」の実現を凶ろうとすることなど思いも及ばなかったのは間違いないところだ。一見、赤塚論考に反撥しているかに見える関川氏の手塚観も、赤塚氏のそれと大きな認識の違いがあるわけではないと私は思う。関川氏は赤塚論考を批判したあとで、自らの手塚観を以下のように述べる。

「手塚治虫はマンガのルールをしいたというより、物語マンガを時代の空気の最先端に押し出そうと試みて、ついに一步も退かないのである。」

「〔……〕彼はつねに社会の恍惚と不安を先どりしてきた。そしてマンガを表現手段として成熟させようという意志を、この四十年間一貫して強く保ちつづけている。」

これに、同じ書物に収められている手塚治虫追悼の章「手塚のほかに神はなし」からの次の文章を補うと、関川氏の手塚観はよりはっきりしよう。

「巨星墜ちてあまたの追悼文が新聞雑誌に発表されたが、ほとんどが彼の過密な仕事ぶりの逸話を軸に、手塚作品の「ヒューマニズム」「エコロジー」「差別への抵抗」を語ったものにすぎなかった。それは手塚治虫自

身が失笑しつつ否定し去っていたものである。

彼は、自分はそんなおひとよしではない、教条家でもないといい、自分の描きたいものは「ロマン、これなんですよ」と語った。ロマンとはひとの心情の根もとを大きく揺する壮大な物語、要するに「わくわくさせるお話」ということだろう。」

関川氏は「とにかく楽しくあればそれでいい」というのも、ひとつの思想であると言う。それはそれでいい。が、関川氏は同書の『グリンゴ』①②を論じた「日本人とはなにものか」の章で、この作品を評して「この危険な魅力に富みすぎた物語」と言い、更に次のように述べる。

「手塚治虫は「戦後」をつらぬいて、そのときどきの日本社会の当面する問題をまっさきに表現してきた。日本社会がやがて喘ぐだろう問題を果敢にとりあげ、四十年間つねに読者よりも半歩先んじ、龐大なる作品群を提出しつづけてきた才能は、まさに「火の鳥」のごとくである。手塚治虫こそ戦後最大の巨人であり、まことに「国民作家」の名にふさわしい表現者である。」

手塚治虫の意志が、常に読者に魅力的な物語を語りつづけることであったのは事実だろう。だが、その意志はいつからか空回りしていたのではなかったか。ストーリーマンガのパイオニアとしての自負とともに、終生第一人者たらんと渴望しつづけた手塚治虫は、ストーリーマンガの象徴としての役割は結果的に十分果たしたと言ってもいいが、本当に魅力的な作品群を多数遺したのか、その点については検討の余地があるだろう。手塚マンガが初期の輝きを喪失し、変容をしはじめる時期に溯って考えてみることにしよう。

(この章つづく)

〔注〕

- 1) 米沢嘉博編，亜紀書房，1987。四方田犬彦氏によるそのはしがき「マンガ批評宣言にむけて」の一部を以下引用する。「〔……〕マンガについて語られた言説は目下のところひどく貧しい水準に留まっている。〔……〕マンガにはマンガ固有の内的論理が存在している。しかし、それは残念なことに、これまで分析もされてこなかつ

たし、マンガに固有の言葉で批評もされてこなかった。/本書は〔……〕マンガを内側から批評の言語として語り出そうとする試みである。〔……〕新しいマンガ批評がなされなければならない。〔……〕

- 2) ふゅーじょんぶろだくと刊。
- 3) 呉氏の立場はその著『現代マンガの全体像〔増補版〕』（史輝出版、1990）で詳述されている。「はじめに」のほんの一部を引用する。「〔……〕マンガ評論に限らず評論一般が既成の思考枠内の論議では不毛になっている〔……〕つまり、現代の思考枠の崩壊・無効化が、まっとうなマンガ論の不在という個別例に端的に現われているのだ。」
- 4) 竹内オサム氏の前掲の論考にも以下のような述懐がある。「ことばがマンガの中心にたどりつかぬ以上、ぼく自身のなしえたことは、周辺の事実を浮かびあがらせながら、なんとかその中心の陰影を照らしだそうと試みることだった。書誌の事実こだわりのもの、そうした試みの一助にすぎない。〈客観〉という神話にとりあえずは身をまかせながら、中心のほの見える隙間にくびきを打つ。そうした身ぶりによって、かろうじてマンガと自分自身の距離を保ちながら、そのわけのわからぬ活力を、自らのものにしえる。あるいは、しえたと錯覚できたのだ。」
- 5) 文藝春秋、1991。
- 6) マンガの絵は記号であるという考え方も、手塚治虫が機会あるごとに宣伝した見解であるが、それがどのようなコンテキストで言われているかを考慮に入れる必要がある。
- 7) ブロンズ社、1979。
- 8) 例えば、手塚治虫は『手塚治虫とっておきの話』（新日本出版社、1990）に収められた「手塚漫画の主人公たち」のなかで、「漫画の本質論」として「第一は、批判精神が基調になっていること」と述べ、以下、マンガの絵について次のように語っている。「二番目に、きれいな絵、芸術的に高い漫画でなくてはだめなのかということです。どぎつさ、きたなさ、泥くささ、こういった理由で漫画は美術からままっ子あつかいされがちです。しかし漫画が大衆の中から生まれ、雑草文化として育ったのなら、むしろナマな、強調された訴えを出すためには、美しさや上品さは逆効果ではないのでしょうか。/最後に、やはり漫画は漫画であり、ただの絵画やイラストとは区別したいのです。ということは、絵や内容に笑いやユーモアがぜったい不可欠だということです〔……〕」（『赤旗』、1974年に連載）。ここで手塚治虫の語っていることは言ってみれば当たり前のことにすぎない。私が課題と考えるのは美術とマンガとを比較することではなく、マンガをあくまでもマンガとして扱った上での絵画的性である。マンガの絵としての美しさ、巧さなどを個々の作品ごとに効果的かどうかを評価する方法の必要性である。1990年から1991年にかけて、各

地の美術館で「手塚治虫展」が開催された。マンガは複製芸術であり、美術とは違うことは当然のことだが、美術館でのマンガ展ということで、奇妙な理屈が造り上げられた。同展のカタログに岩崎吉一氏は次のように書いている。「我々は手塚治虫を従来の概念で規定する画家の鋳型に閉じ込めるつもりはないし、彼のマンガを絵画と呼ぶつもりもない。我々が認識しているのは、ただひとつ、彼が無限の活力と創意にあふれたイメージの思想家であり、すぐれて天才的な表現者であったということであり、美術館が手塚治虫展を企画する理由は、それだけで十分だと考えている。〔……〕展示という手段で手塚マンガの全体像や手法的な独創性、ヴィジュアルな楽しさなどを視覚化するとき、欠落するであろうストーリー性をどのようにして補うかが最大の問題として残った。〔……〕原画を中心に構成したのは、手塚マンガのもつ豊かなイメージやヒューマニスティックなメッセージを視覚的にとらえるためには、原画がもっともふさわしいと考えられたからである。それとともに一方では〔……〕手塚マンガの完成された様式美を示す意図もあったように感じている。手塚マンガを評価しない評論家の意見の一部に、彼の描写に線の筆勢や緩急の自在といったものが見られず、生气に欠けるという指摘がある。だがこうした批判はほとんどが印刷された画面を基に述べられていると思われる。〔……〕彼の描写が洋画家や日本画家と同質の描線、色彩をもっているかどうかは評価の決定的要件となり得ないと考えているが、それにしても少くとも今回展示された原画を見れば、そうした批判すら誤解であることがわかるはずである。」

- 9) 史輝出版, 1990。
- 10) 小倉多恵子「『ジャングル大帝』改訂考」。竹内オサム・村上知彦編『マンガ批評大系』別巻『手塚治虫の宇宙』(平凡社, 1989)に所収(初出は1981年)。小倉氏も認めているように、『漫画少年』連載のオリジナルとの比較によって、論考はより完全なものとなるであろう。
- 11) 手塚治虫の言う「初版」とは学童社版の未完に終わった2冊のことであるが、単行本化が遅れ、その上かなりの描き直しのある後半部分についてはどう思っていたのだろうか。
- 12) 『手塚治虫初期漫画館』(名著刊行会, 1980)に収録。
- 13) 読者論的観点からすれば、何種類の異本の存在を認めた方がよからう。
- 14) 但し、前半部分については学童社版2冊本は無視できない。『ジャングル大帝』のあるべきテキストについては、今のところオリジナル復刻の完了を俟つほかない。
- 15) 雑誌の附録の場合などを始めとして、例外は多い。
- 16) 手塚マンガでなくともテキスト・クリティックは必要である。できれば個人全集刊行の際にそうした配慮がされることが望ましい。

- 17) 未見であるが、選集第6巻の『ロック冒険記』のみはB6判。
- 18) 『鉄腕アトム』第20巻に収録。1970。
- 19) 1977。
- 20) ネームの変更はある。
- 21) 形の上だけで言っても、初期B6のスタイルを踏襲した雑誌の附録としては最後の作品である。
- 22) このあたりの事情は『手塚治虫漫画40年』（秋田書店、1984）、48頁が参考になるろう。
- 23) 講談社、1990。
- 24) その注において、桜井氏は『アトム大使』の結末を、見事に「時代状況とリンク」させている。「アメリカ占領軍による占領が、一九五一年九月八日に調印されたサンフランシスコ講和条約（翌年四月二八日発効）によって終結したのにあわせるかのように、ラストでは、宇宙人が平和的に地球からさってゆくのである」。
- 25) 「手塚の作家精神は“ヒューマニストである”といった単純なレッテルで表現できるものではない〔……〕」（『NHKセミナー』、1991年2月号。桜井氏による「20世紀の群像・手塚治虫」）。
- 26) 中路秀夫『鉄腕アトムあれこれ』（前掲『マンガ批評大系』別巻に収録）が参考になる。私は最初の単行本である光文社版がテキストとして重要と考えている。
- 27) 平凡社、1991年4月号。
- 28) 『COMIC BOX』、1991年3・4合併号。
- 29) 1991年2月号。
- 30) 大日本図書、1989。
- 31) 1966年という早い時期に草森紳一氏によって「手塚治虫の功罪」という論考が書かれている。これを初出誌（『話の特集』）で読んだときには、指摘されていることはごく当然のことと首肯しただけだったが、その後、『マンガ批評大系』別巻『手塚治虫の宇宙』に収録され、久しぶりに読む機会を得た。手塚マンガ論の流れのなかに置いてみると、その鋭敏さは異彩を放っており、手塚論の最も優れたものの一つとして看過できない論考である。草森氏はそこで、「この数年」手塚治虫の「手法に破れ目がみえだし」、「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。」と述べている。この論考は次章で詳しく検討する。なお、拙論の副題（手塚治虫の位置）は草森氏の文章から拝借した。（「このストーリー・マンガの発明は、罪ある発明ではなかったか。〔……〕俺の知ったことか、という口だけは手塚はもてるが、俺の知ったことかとはいってはいけない公の立場に手塚治虫は位置してしまっている。」）
- 32) 「漫画、この空虚のドラマ」（『新潮45』、1991年6月号）。

- 33) 『冒険王』昭和29年10月号附録。なお、この作品のオリジナルには、冒頭に「第三次世界大戦秘話」との記述があったが、講談社版全集では削られており、そのため時代設定がはっきりせず、登場人物の服装や戦闘機の形がちぐはぐに感じられる。
- 34) 『知識の大衆諸君、これもマンガだ』、文藝春秋、1991。
- 35) 赤塚氏の論考も関川氏の批判も『Newsweek 日本版』1988年8月18・25日号のマンガ特集がきっかけになっている。
- 36) 『手塚治虫漫画全集』(講談社)。
- 37) 赤塚氏は『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』でも印象的な追悼の文を書いている。『ロスト・ワールド』の末尾の幾コマかを掲げ、「小学六年のとき「ロスト・ワールド」に出会った。漫画から、このような言葉を読んだことはものすごいショックだった。」との文章を添えただけのものだが、赤塚氏の確かな批評眼が感じられる。20歳になるかならぬかの新人がマンガの言説を一変してしまったこと——それが手塚治虫の「新しさ」の重要なキーポイントの一つであるからだ。

(1991年6月30日 脱稿)