

現代ストーリーマンガ覚書 (1)

——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) …… (以上本号)

はじめに

本稿は、現代ストーリーマンガの成立を考察する上で逸することができない手塚治虫の、特に昭和20年代から30年代にかけて果たした役割を明らかにするための一試論である。

昭和が終り、元号が改まって間もない1989年2月9日、手塚治虫は亡くなった。それから2年が経過した。その間、死去直後の新聞、週刊誌や月刊誌の追悼特集を始めとして、手塚治虫に関する夥しい言説が生み出され、巷に溢れた。それは著名な作家の死後恒例の追悼特集を遙かに超えた広い範囲からの反応だったことで異例である上に、その後も手塚治虫についての著作がいくつか刊行され、作品のリバイバル出版が相次ぎ、それはまだ今も続いている。マンガの一般読者にとってやや忘れられがちな存在となっていた手塚治虫が、その死によってジャーナリズムの寵児となって脚光を浴び、華々しく再生したかと思紛うようであった。そうした現象は手塚治虫という存在の偉大さを物語るものであろうが、語られた言葉の膨大さに較べて、内容の貧弱さは対照的であり、マンガを語る言葉の未成熟を印象づけた

にすぎなかったように思う。手塚治虫については生前、既に多くの論評がなされていたためか、その死によって更に広範囲の人々の手塚観を知ることはできたとは言え、どこかで聞いたことのあるような言葉が多く、瞠目すべき見解は殆ど見あたらなかった。そこには、マンガだからこの程度でいいだろうといった手加減があるように思われる。手塚治虫は死後、まだまともには論じられていないというのが私の実感である。しかし、悪いことに十分に論じられないままに、時の経過につれ手塚治虫像は少しずつ固まってゆき、今また新たな「神格化」に収束し、何か一つのステレオタイプに嵌め込まれてゆきそうな気配がある。これまで積み重ねられてきた手塚論を吟味し、先入観を捨てて、正確な認識の上に立って、手塚治虫を論じなおすことが何より必要であろう。それもまた、本稿の課題である。

第1章 手塚治虫の役割 (1)

1

手塚治虫が現代文化に果たした役割については、これまでも多くの論評がなされ、その功績の大きさはある程度一致した評価がされているかに見える。が、その殆どがマンガ文化の枠内で語られ、正しいけれど根拠のない断定になりがちである。

「手塚治虫は戦後、日本の漫画に革命をおこしたことで永久に記憶されるだろう」¹⁾

「わたしはつねづね彼〔手塚治虫〕を、戦後日本でもっとも重要な役割を果たした人物のひとりだと確信していた〔……〕」(関川夏央氏)²⁾

マンガ文化の枠を超えて、より広い視野で語られる場合にも同じく断定的になることが多い。

「〔……〕手塚さんは、文字の文化から「マンガ」をはじめとするイメージ

の文化への大転換を成し遂げてしまったという意味で、日本の知的文化を戦前のものとは決定的に違うものに変質させた。」(山口昌男氏)³⁾

「〔……〕特に手塚治虫については、ある意味で象徴的な役割を果たしているんじゃないかと思うんですね。〔……〕手塚治虫のマンガというのは、戦後のマンガ、映像、アニメとかも含めて新しい文化の一つのきっかけになったわけです。」(森毅氏)⁴⁾

それぞれの確な指摘だが、なぜそうなのかは述べられていない。手塚治虫を語るとき、つねに欠けているのがこの点だ。戦後文化全体のなかに手塚治虫を位置づけた上で、手塚治虫のしたことは何かを明らかにすることこそ、手塚論の前提として不可欠であろう。

まず次のことを確認しておきたい。

戦後40年余の日本の社会で、文化的な面で象徴的な役割を担った人物は二人いる——即ち、昭和天皇と手塚治虫である。昭和天皇は伝統的文化に加えて明治以後の近代的文化の象徴として、手塚治虫はマンガやテレビなど現代的メディアの象徴として⁵⁾。とりわけ昭和20年代から30年代にかけてのこの二人の人物の存在が、その後の日本文化の性格を良くも悪しくも決定づけたのである。手塚治虫が「マンガの神様」と呼称されることがあった⁶⁾のは、無意識のうちに人々がそのことを感じ取っていたからにほかならないし、手塚治虫が昭和天皇死去の直後に死んだことで、多くの人はそのことに気付いたはずなのだ。手塚治虫は昭和の終焉の1カ月後に死に、その折、本当の生年が昭和3年であることが明かされた。昭和天皇の即位の礼の年、即ち昭和天皇誕生の年である。月も同じ11月、偶然ではあるが暗示的だ⁷⁾。大雑把な言い方になるが、昭和天皇が象徴するものは制度となった文化であり、手塚治虫の象徴する現代的文化とは、それに這入り込めないもの、そこから排除されつづけたものであるが、手塚治虫は「思想的に」昭和天皇の対極にあったわけではない。むしろ、昭和20年代には同じ方向——アメリカに顔を向けていた。アメリカとの関係を通して二人の象徴が戦後日本の文化

的土壌を支えたという点では、その役割はよく似ていると言っていいかもしれない。手塚治虫という一人のマンガ家がもしいなかったら、と想ってみれば、こうしたことは直観できることだ。

手塚治虫は単に戦後マンガ界の第一人者であるという程度の天才ではなく、時代の文化を創りあげた、戦後日本でただひとりの天才なのである。ことがマンガであるため、問題の重大さが一般には十分理解されていない。戦後40年余は活字媒体による思想の時代に見えるかもしれないが、それは戦前から引き継いだ残滓であって、戦後日本が生み出した思想ではない。現代とは映像やら音楽やらの感覚的時代、無思想の時代である。無思想は現代的メディアの特徴の一つである。

手塚治虫は決して思想家ではない。何かを問いかけたり、何らかのメッセージを伝えるためにマンガを描いたのではない。手塚治虫は真の天才だからこそ、無思想なのである。ちょうどモーツァルトが真の天才であったのと同様に、手塚治虫はその存在自体が一つの思想であるかのような一個の単純な精神である。手塚治虫の精神の中核にあるのは、^{おお}巨きな空白、限りない空間それ自体であるような何ものかであり、今までにない何ものかを体現した精神であるから、既成のどのような言葉でも表わすことはできない。唯一のマンガ家という以外に何とも規定しがたい存在に対しては天才という言葉も漠然として似合わない。その後、その何とも規定できない存在を説明しようとして、戦後民主主義だのヒューマニズムだのペシミズムだの、客観的視点だのという言葉がまわりつくようになり、対象の持つ原初の空白は見えにくくなっていったのだが、作品はそれらの言葉を超えて、つねに現実を幾分か離れたところで、軽やかに無邪気に動きつつけている。それは「無思想という思想」ではない。手塚治虫ほどの稀有の知性と能力を欠いていたとしたら、ただ「何にも考えてない人」と言われるような意味での無思想なのである。無思想はまた、手塚治虫だけのものではない。次第次第に蔓延してゆき、すべてを駆逐するかに見えるそれは、手塚の現代文化の特徴の一つであ

る。

手塚の現代文化のもう一つの大きな特徴は「モノセックス」である。それは性差への無関心、通常の男女関係の拒否などの形をとる。従来、手塚治虫の作品を論じて、両性具有とか、宝塚歌劇の影響とか言われたり、手塚治虫は女が描けないと批評されたりしたことは、手塚治虫が現代的文化を先取りしていたと考えるべきだ。手塚治虫は男は描けたらうか。男も女も描けなかったのである。「スポ根もの」と称する男の汗の臭いのする世界に手塚治虫は無縁だったし、青年向けマンガで失敗したのもそのせいである。影のない虚構の、永遠の少年の世界——それが手塚の文化の洗礼を受けた者にとっての理想の環境なのである。

2

さて、昭和 21 年から 29 年にかけて昭和天皇の戦後巡幸が行われている時期、手塚治虫は何をしようとしていたのか。本稿は手塚治虫のマンガ歴を論ずるのが目的ではないので、戦時中の習作時代からマンガ家としてデビューするに至る経緯などは省略する。赤本マンガの流行作家から有名少年誌の人気マンガ家へ——その数年のうちに手塚治虫は自己のすべきことを明確に意識し、ごくさりげなく易々と成し遂げてしまった。それは簡単に言えば、自己の方法をストーリーマンガの主流にするという仕事である。もしそれが成功するならば、手塚的方法を無視する既成のマンガ家は淘汰されてゆく——そのことをある程度であれ理解していたのは手塚治虫本人だけだろう。今までにない新しいものを描くという意志は、中学時代の習作『ロスト・ワールド』⁸⁾の冒頭に書かれた「これは漫画に非ず 小説にも非ず」というところに既に窺えるが、デビュー後、どのようにして自己の方法をこれからのマンガの方法として広めてゆくか、その苦心のあとをあらまし辿ってみよう。

初期 B6 と言われる描き下ろし B6 判単行本は、昭和 21 年の『新宝島』から昭和 28 年の『罪と罰』に至る 30 冊以上の作品を指す⁹⁾。それら一冊一冊

が方法的な試みとなって、次第に「手塚マンガ」が他の赤本マンガとは一味違ったものとして読者に認知されはじめるが、その独自のドラマトルギーがはっきりするのは昭和23年の『地底国の怪人』、更には同年の『ロスト・ワールド』あたりであろう。しかし、コマ割りを始めとする手法的な完成を伴った描き下ろし長編マンガの方法を体得するのは、翌24年の『メトロポリス』と考えるのが妥当と思われる¹⁰⁾。模索しながら作品を描きつづけるうちに、手塚治虫のなかに一つの明確な意志が生まれたに違いない。即ち、これまでの「漫画」とは違う、今、氾濫している赤本群とも違う新しいストーリーマンガの方法の確立、そしてそれをこれからのマンガの主流とすること。「あしかけ十ヶ月」をかけた「労作」とあとがきに書いたことは『メトロポリス』への自信の表われだろう。雑誌連載をまだ始めたばかりの段階の昭和25年に『漫画大学』が描かれる意味はそこにある。後の『漫画少年』連載「漫画教室」に意図において直結するこの風変りな作品は、短編集というより、さまざまなマンガを見本として示し、それらを解説・批評しつつ、同時にマンガの描き方のノウハウをも読者に分らせようとする実験的作品である。雑誌連載のマンガについて触れていないのは、連載長編マンガの形式を模索している時期だったからであろう。「ジャングル大帝」(昭和25年11月号から連載)その他の連載の反響を俟って、「漫画教室」を描きはじめるのは昭和27年4月号からである。「ジャングル大帝」の『漫画少年』連載が偶然であったことはよく知られているが、「ジャングル大帝」が好評とは言え、同じ雑誌に同時併行してマンガの描き方を読者に教える「漫画教室」を連載するということは、「新しいストーリーマンガ」への強い自負なしにはできないことではあるまい。(「漫画教室」第6回では「ジャングル大帝」をテキストにして構図の解説をするという離れ技をやったのける。)

「ジャングル大帝」連載開始の翌年、昭和26年には数本の新連載が始まっており、手塚治虫は赤本の流行作家から雑誌を舞台に全国的な人気マンガ家へと変貌し、27年には仕事の場を東京に移すこととなる。描き下ろし単行

本の刊行は当然、目立って少なくなっていくが、26年の初頭には前年に描かれたと見られる大作『来るべき世界』(前後編)が刊行されている。『メトロポリス』の完成で長編ストーリーマンガの方法に自信を持った手塚治虫は、描き下ろしの代表作をといい意気込みとともに、恐らくもっと長い長編マンガを構想していたと思われる。その結実の一つが『来るべき世界』であり、本来描き下ろしのつもりであった「ジャングル大帝」も雑誌連載に決って以後、そうした構想へと膨らんでゆくことになってゆく。長いストーリーを物語る形式として、せいぜい300頁を限度とする描き下ろし赤本マンガより、雑誌連載の方が好ましいという判断があったかどうかは分らない。雑誌連載された作品は必ずしも好評とは言えなかったからである。描き下ろし単行本と雑誌連載長編マンガとの方法の違いということが手塚治虫にとって新しい課題となる。

描き下ろし長編ストーリーマンガの方法を会得したと自負していた手塚治虫は、27年「漫画教室」連載開始の時、既にその問題の重要さに気付いていたであろう。28年になってからはもっとはっきりと、雑誌連載作品の幾つかが部分的にせよ失敗だったこと、その原因の一つが描き下ろし長編を描く方法をそのまま雑誌連載に持ち込んだためだということに気付いていたはずだ。描かれた時期からして、「漫画教室」はそのことへの反省をも含め、自己の方法を確認し、かつ、これからのストーリーマンガの基本を示そうという「方法叙説」としての意味を持つと考えるべきだ。「ジャングル大帝」は連載開始後、1年半近くたっており、好評だったが、掲載誌『漫画少年』の売れゆき不振はひどくなっていた。だが、そのことは却って「ジャングル大帝」をそれほどの制約なしに描くことができる結果をもたらしたのではないかと思われる。「ジャングル大帝」は27年頃から斬新な手法を取り入れ、作者の筆は一段と冴えてくる。長編連載の実験をするには、売れない雑誌『漫画少年』は何よりの場であった。「ジャングル大帝」は学童社から2巻の単行本になって刊行された前半部分より、惜しくも単行本にならなかった後

半部分の方が格段に優れている。

描き下ろし単行本と雑誌連載の方法の違いについて、とりわけ気にしていたらしいことは、そのころ刊行された日本児童漫画研究会の機関誌『漫画研究』¹¹⁾に第1号から第3号まで「単行本と雑誌の漫画」という題名で連載記事を書いていることから窺われる。また、27年頃から描き下ろし作品は少なくなりましたが、それに代わるものとして雑誌の附録の描き下ろし長編がB6赤本の方法を踏襲し、30年代初頭まで続いた。手塚治虫が雑誌連載長編マンガの方法を逸早くものにしたことは、「鉄腕アトム」(27年4月号から連載)や「リボンの騎士」(28年1月号より連載)の成功が証明している。なお、「漫画教室」と同じようなものはその後も書かれてはいるが(『マンガ大学』、『マンガの描き方』など)¹²⁾、描き下ろし単行本という形式がめったにないものとなるに伴い、雑誌連載との区別には特に触れていない。「漫画教室」は「ジャングル大帝」が終ると(29年4月号)、次の月で終了する。「ジャングル大帝」と同時に「漫画教室」を連載した意味は大きく、手塚治虫が自己の方法を創りあげる上で両者は切り離せないものだったのである。この戦略がその後のストーリーマンガの方法を決定づけ、思惑どおり(?)手塚的方法が主流となっていったことは言うまでもない¹³⁾。

3

こうして手塚治虫は数年にしてストーリーマンガの方法を革新してしまったわけだが、なぜこれだけのことがごく短い間に成功したのか、その一因を付け加えておきたい。それは手塚マンガはどのようなものとして我々の前に姿を現わしたかということだ。手塚マンガは既成のいわゆる「児童漫画」群のなかでは一際輝いていた¹⁴⁾。アンチ・ハッピーエンドを取り入れるなど印象的であったし、ストーリーとして卓越したものを持ってもいた。しかし、単にストーリーマンガとしての面白さだけではない何かを手塚マンガからは伝わってきた。端的に言うならば、手塚治虫が我々の前に示したのは新しい

美の衝撃であった。手塚マンガは何よりも美的体験であったのだ。これまでに見たことのない描線の美しさ、スピード感を生み出すコマ運びによる美的快感——新鮮な美の衝撃が子どもたちのエロスに訴えたのである。

手塚マンガの「美しさ」のなかで、手塚治虫が苦心を重ね、そのわりには言及されることの少ない二色カラーの美しさを強調しておきたい。手塚治虫自身、講談社版『平原太平記』のあとがきで次のように述べている。

「この当時の単行本は、関西の赤本とけなされながらも、売るためには、大変なサービスをしていたもので、オール二色印刷でしたが、色の製版技術たるや、すばらしい緻密^{ちみつ}さでした。その美しさを、今回はごらんに入れられないのが残念でたまりません。」¹⁵⁾

第2章 手塚治虫論の検討 (1)

マンガ評論の方法はまだ確立していない。マンガ作品をどう論評するかについてきちんとした作品論の方法があるわけではない。文芸評論を形だけ模倣したような、作品のテーマとかメッセージとかを指摘して論じることがされることはあるが、マンガという文学とは別個のメディア独自の評論の方法はできていない。作家論についても同様、文学の真似であり、マンガ史の分野でも羅列的なものはあっても、何らかの史観を感じさせるものはない。要するに、何もないところで感想めいた断定がされるのがマンガ評論と言われるものの殆どを占めていると言わざるを得ない。ここ30年ほどの間に発表されたマンガ論は相当の冊数になるが、理論的なものには僅かといえ見るべきものがあるのに比べ、個別作家論・作品論の貧しさは目に余るほどだ。手塚治虫についても同様で、マンガ家のなかでは最も多く論評されているうちの一人であろうが、生前、死後とも、その量の割には読むべきものは数えるほどしかない。

1

ここでまず取り上げるのは、手塚治虫の死後いくつか出版された手塚論の一つで、読後、取り立てて評価するほどのものとも思わず無視していた桜井哲夫氏の『手塚治虫』（講談社、1990年）である。これを今になって批評してみようと思うに至った理由は、この著作がマンガ評論の薄っぺらさの典型としての特徴を持っており、それにもかかわらず、かなりの評価をされていると思われるからである。例えば、マンガ評論書の力作『現代マンガの全体像』¹⁶⁾の著者呉智英氏は、桜井氏の『手塚治虫』を評して¹⁷⁾、死後刊行の「手塚関係書にろくなものはなかった」が、桜井氏の著書が「手塚治虫を網羅的に語り、時代と文化総体に関連づけて論じ」た「以後の手塚論のたたき台となる本」であり、「本書を手塚論の基本書と評価」し、2点の異論を述べたのち、「こうした異論も含む手塚論の大前提となる本書の刊行を喜びたい」と結び、高い評価をしている。桜井氏の手塚論は私にはそれほどの画期的なものとは思えない。当たり障りのない手塚論と言えないこともないが、ステレオタイプの手塚観を批判しつつステレオタイプに陥っている。この程度の著作を手塚論の「基本書」と認めることは、低迷するマンガ評論にとっても、手塚治虫論の今後にとってもよい展望をもたらすことにはなるまい。

桜井氏の手塚論を検討するに先立って、呉智英氏の手塚論に触れておきたい。呉氏は前述の著書でも手塚治虫を論じているし、手塚死後も度々手塚治虫についての見解を発表し、そのなかには重要な指摘も含まれているからである。ここでは手塚死後、最初の論考とも言える「手塚治虫の意味——ある戦後精神の偉業——」（『文學界』、1989年4月号¹⁸⁾）と『現代マンガの全体像〔増補版〕』¹⁹⁾を取り上げる。

前者は手塚治虫を昭和天皇と関連づけて次のように述べる。手塚治虫が昭和が終焉した一月後に死去したことにより、「昭和天皇によってしか昭和が語れない時に、手塚の死のみがそれに拮抗し、それを相対化しうる。その死

さえも、戦後世代である我々の思想的な梃子^{てこ}になるとは。手塚治虫はまことに偉大であった。少くとも、今、手塚の足跡をふり返ることによって、戦後を思想的に見る一視角は開ける可能性がある。」しかし、論考の大半はコマ運びや描線などの「文体」における手塚治虫の新しさを論ずることが中心になり、引用部分を承^うけた結論部分では「手塚治虫は〔……〕マンガという表現記号体系によって、それでは何を表現したかったのだろうか」と問いかけ、反戦平和、ヒューマニズムなどを「手塚の模範答弁」として退け、「手塚治虫の全作品の中に共通するもの」は何らかの「テーマというよりも〔……〕あらゆる価値を突き放して見ているような、不信の姿勢である」と書く。些か肩透かしを食らう感のする結論である。呉氏は手塚治虫の「不信の対極にあるのは、抽象的で無色の、それだけに可塑的な知性であった。〔……〕この知性は、最後まで一色の色を帯びたり一つの具体物になったりすることはなかった。〔……〕最後まで、抽象的で無色の純粹知性のままであった。」と的確にして重要な指摘をしているので尚更である。優れた知性の持ち主が「不信の姿勢を貫く」のは手塚治虫に限らず、作家にはよくあることではなかろうか。無思想がごく自然である手塚治虫を思想的に捉えることは至難の技であろう。

呉氏の『現代マンガの全体像』は1986年に刊行され、手塚治虫の死後、1990年に増補改訂版として再刊された。手塚論の部分も手を加えられているが、基本的に大きな変化はない。ここで簡潔に述べられる手塚観のキーワードは「職人的知性」である。以下、引用する。

『『火の鳥』は〔……〕職人的とも言える物語り作りの上手さを味わうべき作品なのである。

手塚治虫の知性とは、こういう一種の職人的知性である。それは、悪い意味ではなく無思想的であり、中性的であり、可塑的であり、応用自在である。〔……〕手塚の作品には〔……〕一切の価値や思想への不信を根底に持つものがある。〔……〕これも、過剰な思想性に対して自己抑制的な、教

師の、医者、職人の知性によるものであろう。

手塚作品の中には、両性具有、さらには動物性植物性具有を描いたものがいくつもある。これをエロチシズムで解釈する人が多いが、私はそれを採らない。無思想的、中性的、可塑的な知性の持ち主には、両性の差異、動物植物の差異は仮象にすぎなかったのである。」

後段の趣旨には私は同感する。「職人的知性」もあながち的外れとは思わない。が、マンガ家という仕事はもともと職人的なものであるし、知性も少なからず必要であろうから、手塚治虫が卓越した知性の持ち主であったということは認めるが、「手塚理解のキーワード」²⁰⁾としては弱いのではないか。

さて、マンガ評論の第一人者の一人である呉氏でさえも、やや持て余し気味(?)の手塚治虫を、桜井氏はどのように論じているかを次に見てゆこう。

2

基本的なところでの疑問点から述べてみたい。まず、大半が引用から成るこの著作は恐らく評伝のつもりなのであろう。著者が「プロローグ」で次のように書いているからである。

「ぼくは、これから作品こそすべて、という手塚治虫の主張どおり、各時代をつうじての手塚治虫の作品を時代状況とリンクさせながら論じてみたいとおもう。」

「作品こそすべて」という言葉は同じ頁にも「作品こそすべて、という手塚治虫の生き方」という表現で繰り返されている。多分、その前に引用された手塚治虫の次の文章を承けてのことだろう。

「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まれるものだと思う」

しかし多少なりとも論じられていると言えるのは10作ほどであって「手塚治虫の主張どおり」とは言えず、主要作品の年表すら付されていない。

それは頁数の関係だと好意的に目を瞑るとして、『鉄腕アトム』その他の取り上げられた作品はどれも作品論と呼ぶには余りに単純な方法で数行のテーマに還元されてしまう。「エピローグ」では、作家としての手塚治虫の生涯も僅か4行で見事に纏められている。

もう一つの疑問は同じく「プロローグ」で、

「本書は、手塚治虫作品をマニアックに分析し、作品をいちいち初出時の姿でのみ分析すべきだというマンガ愛好家とは、ことなった道をあゆむことになるろう。細部よりも全体をつうじて理解してほしい、というのが、手塚治虫の願いだと察するからである。[……] 作品はほぼすべて講談社版全集によるものとして話をすすめることにしたい。」

と書かれている部分である。手塚治虫の「作品をいちいち初出時の姿で」分析することが不可能に近いことは言うまでもないことながら、「作品を時代状況とリンクさせながら論じ」るためには、よく知られている手塚治虫の描き直しの多さ、特に講談社版全集収録の際に手直しされたネーム（ふきだしせりふの台詞）をどう扱うかは等閑に付することはできない。手塚治虫の作品は厄介なことにテキスト・クリティックがある程度は不可欠な作品が多く、それを考慮にいれないと、同じ作品を別の版で読んだ読者同士、話が噛み合わなくなる虞れさえあるからだ。すべての作品について講談社版が最もテキストとして優れているならその根拠を示すべきである。講談社版全集は極言すれば、それが刊行された昭和52年から59年にかけての手塚治虫の作品であるという側面を持っている。

何より問題なのは『新宝島』を講談社版で、即ちリメイク版の絵で紹介していることで、これは明らかに読者に誤った情報を与えていることになるから、少なくとも昭和22年にベストセラーになった『新宝島』とは別物である旨の注が必要であろう。本文において全集版でのリメイクの事情を述べたあと、「やはりこの本が、戦後の赤本ブームと長編ストーリーマンガの全盛をうむきっかけとなったという事実は否定できない。映画的なスピーディな

物語展開が、手塚からはじまったことはだれしも異論のないところである。」と述べ、その「映画的なスピーディな物語展開」というフレーズがリメイク版『新宝島』の絵のキャプションに使われているのは、読者はリメイク版をオリジナルと信じ込んでしまう。『新宝島』はリメイク版よりオリジナルの方が優れている。桜井氏の著作を読んで『新宝島』についてのイメージを持った読者はストーリーマンガ史の「伝説」の作品に関してかなりの思い違いをすることになる。オリジナルは勿論、その海賊版さえ、今では、途方もない価格で古書店のカタログを飾り、一般読者にとって入手困難ではあるが、『ジュンマンガ』（昭和45年）に掲載された西上ハルオによるトレース版の存在を示唆するなり、何らかの方法で読者にオリジナルのイメージを感じ取ることができる工夫をしてほしいところだ²¹⁾。

また、揚げ足を取るようだが、「細部よりも全体をつうじて理解してほしい」というのが本当に手塚治虫の願いかどうか。これは多分「一つの作品だけでなく、すべての作品を読んで理解してほしい」という意味で書かれたのだろうが、文字どおりに読めば「細部へのこだわり」という手塚マンガの特徴の一つを否定する言葉になる。

以上指摘したような事柄を桜井氏は「マニアック」と言い、特殊な「マンガ愛好家」として退けるであろうが、評論の対象が文学作品であれば当然の前提であり、マンガ論だから許されるというマンガ軽視を私はこうした文章の端々に窺わないではいられない。そうでなければ、15万枚もの枚数を描いた作家を、僅か10作品ほどで論じ、たった4項目に「手塚の思想」を「まとめあげる」ことはできまい²²⁾。この著作は「手塚論のたたき台」にもなり得ない。マンガ評論のレベルの低さを白日の下にさらした上、マンガ評論がジャンルとして固有の方法を獲得できないでいることを露呈しただけだ。ひとまずレッテルを貼っておくということはやめようではないか。判断し評価するためには、十分に比較し吟味し、何よりも基礎的な作業のための時間が必要なのだ。手塚治虫が死んで2年しかたっていない。確かな評伝が

出るには早すぎる。この著書のような遣っつけ仕事では手塚治虫研究の出発点にはなり得ない。作品を読むこと、その方法論を探ること、結論を急ぐ前になすべきことは多いはずだ。

3

さて、桜井氏の手塚観は「プロローグ」で次のように述べられる。

「手塚治虫という天才の天才たるゆえんは、一体どこにあるのだろうか。一言でいってしまえば、彼が生涯、第一線で活躍する現役の知的職人であり続けたということである。」

「知的職人」は既に呉氏が指摘していた。桜井氏は「生涯、第一線で活躍する現役」であることは他のジャンルでは稀なことであり、特に子どもマンガの世界では「けっして簡単なことではない」と書き、その原因を求める。

「手塚治虫をささえていたのは、おそらく日本社会ではかつてあらわれたことのないほどの強烈な「承認」への欲望にほかならず、彼の生涯は「承認」をめぐる闘争（ヘーゲル）の生涯だった。彼の偉大さは、一重にこの一点にかかっているといっているのだからである。」

生涯、第一線の現役の知的職人だったことが天才の天才たるゆえんか。そして手塚治虫の偉大さは強烈な承認欲望を持ちつづけたからという説明で事足りるのか。生涯、第一線の現役であることはマンガ界でなくても例はあるし、優れた業績を遺した才能ある人々は、手塚治虫に限らず、すべて強烈な承認欲望の持ち主ではなからうか。天才の天才たるゆえんは作品に求められるべきではないか。

桜井氏は以下6章に分けて手塚治虫論を展開する。第1章は手塚治虫に関する伝説的事実から書き始められ、宝塚というモダンな土地が手塚少年に及ぼした影響を経て、治虫の父との関係から精神分析めいたことを始める。『鉄腕アトム』、『どろろ』の父子関係を一方の裏付けとしつつ、もう一方では手塚治虫の書いた回想的文章からの引用によって、「手塚治虫が父に生涯

嫌悪感をいだいていたらしい」という結論を導き出し、これに手塚の母との関係を絡ませ、「治虫をマンガの道にみちびいたのは、やはりこの母親だったとかがえ」、「母親への密着」を手塚の語った夢によって分析し、そこに「定形＝規範＝父性への拒否感覚」と「〈母〉との一体化衝動」を読みとり、他者とのコミュニケーションの手段として手塚治虫が少年期に発見したのがマンガであったと論じてゆく。「想像にすぎない」とことわりながら、「三島由紀夫との類似点」を指摘するのも父母との関係が根拠とされる。——20年ほど前に流行った愚にも付かぬ精神分析的文学論を読んでいる趣である。以下の章におけるテーマ探しの作品論の方法と言い、手塚治虫の実生活と作品の短絡と言い、「手塚マンガの枠組は、私の無意識である」という夏目房之介氏の発言²³⁾を「名言だとおも」い、「ぼくのこの仕事は、まさに自分の無意識の分析をおこなってきたということになる」にしては、全体の論調はお手軽にすぎると言わざるを得ない²⁴⁾。確認しておきたいのは、桜井氏が手塚治虫の自伝『ぼくはマンガ家』について、「この自伝じたいかなり小説になっているとかがえたほうがいい」と注していることで、これは自伝に限らず、手塚治虫が自己について書いた文章、語った発言の殆どに同じことが言えると思うので、安易な依拠は避けた方がいいだろう。自伝的作品についても同様、作家の想像力の介在を考慮せずに実生活に直結すべきではない。作品のなかに短絡的に「テーマ」や「思想」を見つけ出し、「時代状況とリンク」させること²⁵⁾をひとまずやめて、作品の精密な読みに立ち戻ることしよう。作品論的方法的検討が必要だし、ばかばかしいことでオリジナル版の復刻が中止になった²⁶⁾『ジャングル大帝』を始めとする作品テキストの確定もされなければならない。

〔注〕

- 1) 『手塚治虫漫画40年』、秋田書店、1984。
- 2) 『知識人大衆諸君、これもマンガだ』、文藝春秋、1991。
- 3) 『朝日新聞』、1988年2月10日夕刊。
- 4) 『現代』、1991年2月号。

- 5) 手塚治虫を戦後文化の象徴と表現した例は他にもある。「彼の業績そのものが、昭和、特に戦後史の文化の象徴だった」(呉智英氏)『SPA!』, 1989年2月23日号。
- 6) 『SPA!』(1989年2月23日号)の追悼特集は「手塚治虫はボクらの神様だった」と題されている。また、大塚英志氏は「昭和が終って一カ月後、〈神様〉手塚治虫が〈崩御〉した。」と、『物語消費論』(新曜社, 1989)の「短い終章 手塚治虫と物語の終わり」を書き出している。この手塚論は重要である。
- 7) 呉智英氏は『文學界』(1989年4月号)の「手塚治虫の意味」で、手塚治虫を昭和天皇と関連づけて論じている(後述)。また、真崎守氏もその著『わたしの手塚治虫体験(→)』(JICC出版局, 1990)の「はじめに」で「手塚さんの生涯は、ビタリと昭和天皇の在位期間に重なり合っている」ことに驚いている。
- 8) 復刻版『ロスト・ワールド』全3巻は『日本名作漫画館 SF編』(名著刊行会, 1982)に収められている。
- 9) それらの一部は『虫の標本箱』①②③④(青林堂, 1975-1976), 『手塚治虫初期漫画館』(名著刊行会, 1980)として復刻されている。
- 10) 『『ロスト・ワールド』以後数年間の手塚治虫の成長ぶりは、子供心にも驚異であった。一作毎に構想のスケールは拡大しストーリーは複雑さを加え、画面はますます精巧になった。絵だけをとって見ても、製版トレース(いわゆる描き版)のためもあった初期の未整理な描線から『ジャングル大帝』や『メトロポリス』の流麗精緻な描線への発展は一見してあきらかである。』(渡辺武信『現代漫画・手塚治虫集』(筑摩書房, 1970)月報。
- 11) 『漫画研究』第1巻第1号-第3号。(発行年記載なし。昭和30年?)
- 12) 『マンガ大学』基礎論(『少年ブック』昭和43年1月号附録), 応用編(同誌2月号附録), 『マンガの描き方』(光文社, 1977)。
- 13) 「戦後すぐの単行本の世界から、月刊漫画誌全盛のころにかけて手塚さんは、すでに“手塚漫画”を完成されていたと思う。その水準は、今からながめればすぐわかるように、他をまったく寄せつけぬほど抜きんでいた。」(夏目房之介『月刊コミック・トム』1989年4月号)。夏目氏の言う完成された手塚漫画がそののちどのように変容してゆくかは、次に検証すべき重要なテーマである。私の見解では、30年代、特に週刊誌時代以後の手塚治虫は役割としてのストーリーマンガの「象徴」の意味は大きくなったが、作品的には山頂を極めて下降線をたどりはじめていると思う。それを30年間持ちこたえたことは驚嘆すべきことではある。「単行本の世界から、雑誌の世界へ、あるいはアニメの世界へと発表の場を移していった、その後の手塚まんがは、描き下ろし単行本に描かれた〈原型〉の、バリエーションの展開であり、方法の拡大にすぎない」という真崎守氏の指摘がある(前掲『わたしの手

塚治虫体験 (→)】。

- 14) 「手塚漫画は、それ以前の作品をすべて無に帰させるほどの、新しさと迫りに輝いていた。にもかかわらず、それらは、「ほどのよい」中正な感覚に支えられていて、少年たちを混乱させなかった。」(本田和子「手塚漫画」を読む、『手塚治虫初期漫画館』別巻『手塚漫画のはじまり』所収)。
- 15) マンガ作品を論ずる場合、こうした問題をどう考えたらいいのだろうか。一色刷の全集版はオリジナルの色の美しさを全く伝えない。作品の印象はひどく弱くなってしまう。小説を、その文章の見事さを削がれたダイジェスト版で読むようなものだ。復刻版も紙質がよすぎるせいか、オリジナルの美しさには及ばない。なお、『虫の標本箱』①の解説『虫の標本箱落書帳』に以下のような『平原太平記』についての森晴路氏の証言がある。「そういえば、長井さん〔長井勝一氏〕も、この本が当時の印刷技術の一つの極致で、我々は勉強のしなおしをしています、なんておっしゃっていましたね。あの時代にこんな本がつくられたというのは一つの奇蹟ですね。」
- 16) 情報センター出版局、1986。
- 17) 『週刊宝石』、光文社、1990年8月16日号。
- 18) のちに「ある戦後精神の偉業 手塚治虫の意味」と改題し、『マンガ批評大系』別巻『手塚治虫の宇宙』(平凡社、1989)に収録された。
- 19) 史輝出版、1990。
- 20) 前掲『週刊宝石』。
- 21) それとも桜井氏は講談社版『新宝島』に付された「改訂版刊行のいきさつ」という奇妙な文章をそのままに受け入れ、オリジナルの『新宝島』を抹殺するつもりなのか。1991年2月に放映されたNHKセミナー「20世紀の群像・手塚治虫」において桜井氏は「改訂版刊行のいきさつ」に触れて、手塚治虫の弁解を是認し、画面には講談社版の一頁が映された。もっともNHKセミナーのテキストにはオリジナル版の表紙写真が掲載されていたが……
- 22) 桜井氏はNHKセミナーでも「手塚治虫という思想家の思想」と語っていたが、手塚治虫は思想家ではない。
- 23) 『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』。
- 24) 前述のNHKセミナーでも、手塚治虫の「複雑な精神」を光と影の部分という単純な図式で解き明かそうとしている。
- 25) 同じくNHKセミナーで、桜井氏は手塚治虫の「終生のテーマである差別」と語っていたが、手塚治虫は差別批判をした思想家ということになるのか。また、著書でも「傑作」と書かれているが、なぜ「中期の代表作」と評価するのか分らない『0マン』のなかで、当時の首相岸信介らしき人物が描かれていることが、安保闘

現代ストーリーマンガ覚書 (1) (榊原)

争を反映し、権力を諷刺したことになるというのか。

- 26) 『週刊文春』, 1990年10月25日号「「ジャングル大帝」は黒人差別か」。詳しくは『COMIC BOX』, 1991年1月号を参照のこと。

(1991年3月2日 脱稿)