

トキワ荘と池袋のマンガ文化

山田夏樹

一九五〇年代の豊島区は椎名町（現・南長崎）。池袋に程近いこの地に、若きマンガ家たちが住むアパートがありました。手塚治虫、寺田ヒロオ、藤子不二雄^①、藤子・F・不二雄、石ノ森章太郎、赤塚不二夫、つのだじろう、水野英子……この「トキワ荘」に集まったキラ星のごとき才能たちが、それまで単なる娯楽の一つであった「漫画」を「文化」とまで評価される世界の「マンガ」へと育て上げました。著書『ロボットとへ日本』にて、トキワ荘のマンガ家の作品を取り上げ、身体感覚の変容を読み解く山田夏樹氏が、現在から見たトキワ荘と池袋のマンガ文化について語ります。

■はじめに

山田夏樹と申します。日本の近現代文学と文化の研究をしておりまして、二〇一三年に刊行した『ロボットとへ日本』——近現

代文学、戦後マンガにおける人工的身体の表象分析』（立教大学出版会）の中で、中上健次・村上春樹・村上龍といった日本の近現代文学、そして手塚治虫や藤子不二雄、その他のマンガ家などについてとりあげております。

私はトキワ荘に縁のある人間ではございません。ですが、幼少期に藤子不二雄^②先生の『まんが道』を読んで、それが小学生の時にテレビドラマになったことをきっかけに、ずっとマンガとくに藤子不二雄らを中心に読み続けています。大学に入った頃に、マンガを「研究」という土壌が大学に生まれはじめています。その後研究を続けているところです。

昔からのファンですから、トキワ荘のエピソードなどを見てきたかのように喋ることも可能なのですが、今回は、これまでマンガを研究してきた問題意識をもって、トキワ荘にまつわるマンガ家の作品などをどう読み解けるかということを中心に話します。トキワ荘という空間や、寺田ヒロオや藤子不二雄を中心につ

くられた「新漫画党」というグループ、そのきっかけとなった『漫画少年』という雑誌の理念が、単なるノスタルジーや思い入れだけでなく、トキワ荘を出たあとのマンガ家たちにも強く影響を与え続けていたのではないか、ということを経験を通して見ていきたいと思えます。

■トキワ荘グループと劇画グループ

まずは、トキワ荘と新漫画党について見ていきます。詳しい方には自明のことかもしれませんが、トキワ荘は、東京都豊島区南長崎三丁目、駅名でいえば今の椎名町に存在したアパートです。最初に手塚治虫が、そのあと寺田ヒロオが入居して、手塚治虫と入れ替わるように藤子不二雄の二人が入って以降、石ノ森章太郎が一九六一年末に最後の一人になって退去するまで、さまざまな有力なマンガ家が集うサロンを形成したと言われます。

ただし付け加えますと、石ノ森章太郎のアシスタントをやっていた山内ジョージという方が一九六二年三月まで住んでいて、近年、石ノ森章太郎や赤塚不二夫との思い出を語った『トキワ荘最後の住人の記録 若きマンガ家たちの青春物語』（東京書籍、二〇一一年）という本を出されました。

またトキワ荘と別に「新漫画党」というグループがありました。名前自体は藤子不二雄^④がつけたと言われていますが、ここに手塚治虫が入っておらず、寺田ヒロオを中心に、つのだじろうや園山俊二といった、後に有名となるマンガ家が高い問題意識をもってグループを形成していったと言われています。

そのような中、トキワ荘は「マンガ家の梁山泊」とも言われる

ようになっていきますが、近年では、優秀な人材が集まったのは偶然ではなく、むしろ必然だったのではないかと指摘されるようになっていきます。そのあたりを明快に指摘している文献に伊吹隼人『「トキワ荘」無頼派 漫画家・森安なおや伝』（社会評論社、二〇一〇年十月）があります。

この頃（引用者注―藤子^④、藤子Fの入居前後）から、寺田は「トキワ荘の部屋が空くたびに若い同じ志を持った漫画家が入り、ここを共同生活の場にしていけないか」と考え始めるようになった。寺田には、「お互い励まし合い、助け合い、喜びも苦しみも分かち合って切磋琢磨していける環境を作り出せたら……」との思いがあった。／（略）そこには、そこはかとなく「造り手」側と「描き手」側の「利便」という面からの思惑が作用していたことも確かであったようだ。つまりは、編集者からすれば、最も恐るべき事態は「原稿を『落とされる』（締め切りに間に合わなくなる）」ことであり、したがって漫画家がピンチに陥った際に、すぐ他の部屋から「助っ人」を呼べたり、万一の場合誰かに「穴埋め原稿」を描いて貰えるのは極めて都合のよいことだったのである。そしてまた、それは描き手側にしてもまったく同様といえたのだ。（略）「とりあえずメジャー誌で描けるレベルに達していた者たち」が、お互いを高め合い、仕事を回し合うなどして皆でチャンスを作り続けた末のことだったと考えれば、決して「偶然」などとはいえず、むしろ「必然」に近かった、ともいえるはずなのである。

私は「トキワ荘神話」のようなものに毒されているところもありまして、まさに「奇跡の集団」のようにも思っていたのですが、エリート集団が必然的にそのまま一流になっていったというところもあつたようです。

ちなみにこうした集団の「利便性」や、出版者側の「困い込み」というのはトキワ荘に限ったことではなく、同時代的なものとしては、辰巳ヨシヒロや、さいとう・たかをなどの集団が、大阪の貸本出版者により缶詰にされて共同生活を送ったという事実もあるようです。そこで、劇画という新しい表現を生みだそうとしたこともしばしば指摘されますが、それはトキワ荘とは異なる「世界」だったようです。

つげ義春は、たまに訪れる資本屋で『影』を見ていた。（略）巻を重ねている『影』に少なからず興味を抱いていた。幼稚ともいえる絵柄は決して上手いとは思わなかったが、ストーリーが異彩を放っているのが気になる。特にコマ運びは斬新で、身近なリアリティーが、これまでのまんがに比べてどこかが違う流れだなと感じたという。／（略）／ある日、赤塚不二夫をトキワ荘に訪ねたつげ義春は、トキワ荘の若い熱気を目の当たりにして、何ともいえない焦燥感にかられたという。／つげは、トキワ荘作家たちとは違う世界を、『影』に見出したようだった。（辰巳ヨシヒロ『劇画ぐらし』角川文庫、

二〇一四年。初刊は、本の雑誌社、二〇一〇年）

そして辰巳ヨシヒロや松本正彦、また彼らの影響を受けたつげ義春の作品においては、単にコマが凝っているだけでなく、それにより登場人物の内面が深層化されていたと指摘されています。たとえば中条省平は、このように説明しています。

辰巳が挙げる松本マンガの特質は、ストーリーを語る以上に、登場人物の内面を絵やコマの展開でじかに読者に感じさせるというものです。これは、のちにトキワ荘とも劇画工房とも縁のあるつげ義春が「沼」で確立することになる方法の先駆けといえるでしょう。（「劇画の誕生とその革新性」、久呂田まさみほか『完全復刻版 影・街』小学館、二〇〇九年）

しかし一方、石ノ森章太郎の実質的なデビュー作とされる「二級天使」（『漫画少年』一九五五年一月）という作品にも、映画的といつてよいかわかりませんが、やはり非常に斬新なコマ割りが見受けられます。他の作品でも、非常に印象的で斬新なシーンがみとめられます。

こうした作品が当時どのように読まれていたか、簡単にご紹介します。水野英子は、石ノ森章太郎・赤塚不二夫の二人と「U・マイア」というペンネームでいくつか合作を発表しています。それについて編集者の丸山昭との対談の中で、水野英子はこのようなことを言っています。

ところで、私が今もたいせつに思っているページがあるんですよ。『星はかなしく』のラストの見開きシーンです。／こ

の話は悲劇で、最後は主人公の二人が処刑で砂漠に追放されるんですが、二人の死を待つハゲタカが空を舞ってます。／このハゲタカの影がスクリーン・トーンで、しかもワクなしで、地上に映っていて、二人の死を暗示しているのですが、こういう形で「暗示」する描写をしたのは石森さんが初めてでした。／これも映画の影響が強いのですが、手塚先生以後のストーリーマンガにおいて画面で「描写」したのは石森さんがトップですよ。これが私たちの世代の特徴でした。（丸山昭・水野英子「U・マイアって誰」二〇一三年二月。「ピラジ」二〇〇七年四月に補筆）

このように、当時の石ノ森章太郎は、コマ割りとか描写を凝るといった斬新なことをたくさんやっている。ただ、それがどこまで読者に伝わったのかについては検討が必要かもしれません。最近の研究の中でもこうした表現の意味が当時の読者に伝わっていたのか、疑問視する声もあります。インタビューの中の『星はかなしく』のラストシーンはその代表的な例だと思います。

以上のように確認しましたが、こうした斬新なコマ割りなどの表現について、大塚英志は、劇画グループとトキワ荘グループのどちらが先に始めたのか、といったたぐいの問題ではないと思います。

辰巳が映画的手法を大胆にとり入れた『開花の鬼』を脱稿するのは昭和三十年九月末である。一方、石森章太郎のデビュー作『二級天使』は昭和三十年一月号の『漫画少年』か

ら連載され、カットバック（引用者注―二つ以上のコマを交互に描いて展開する映画の手法）などを駆使した映画的なコマと「子供マンガ」の旧手法を計算ずくで共存させていく。西と東で「映画的なまんが」の継承と発展をめぐる物語が同時に始まる。どちらが先という問題では多分、ない。（大塚英志「解説」、前掲『劇画ぐらし』）

従来、トキワ荘ばかりが注目されがちですが、西の方で劇画という表現を同時期に開発していた人たちもいたことを考えると、認識を改めるべきなのかもしれません。

その上で、改めてトキワ荘グループの特徴について考えてみましょう。たとえば、いま比較した大阪の劇画ブームのリアルな表現との違いは何だったのか。

石ノ森章太郎の「二級天使」では、古典的なマンガの絵と、非常にリアルに描かれたサメの絵が同居して描かれているシーンがあります。これはかなり革新的だと思います。リアリティーのある絵を描くことも劇画のひとつの条件ですが、このように、ある種、劇画を先取りするような表現も取り入れていたわけです。そしてこうした方向性を突き詰めることもできたのではないかと思います。何故そうはしなかったのか。それについて、石ノ森章太郎は晩年にこんなことを書いています。

もしトキワ荘にいなかったら、僕はあのころもっと過激な方向に走っていたんじゃないかと思う。／新しがり屋だから刺激的な表現に興味もあつたし、このシーンはビヤード首を飛

ばせばもつと激しくなるとか、ここにキスシーンが入れば刺激的になるぞ、なんて考えたりはしていた。／＼だけど、トキワ荘にいれば、周りは全員「子どもたちにいいマンガを、新しく良いマンガを見せよう」というふうに当たり前に思っていて、だから僕もなんとなくやつちやいけないと自主規制していたような気がする。／＼したら、その間に白戸三平のような作風が出てきて、首は飛ぶは目玉はだすわ、体制に対して牙を剥くようなマンガを描きはじめてわけた。あれはトキワ荘グループにとつてもひどく刺激的だった。過激な表現に魅かれる気持ちがあつたくないわけじゃなかったのだ。こうすればもつと面白いマンガになるという気持ちも、一方である。だけど、やっぱりできなかった。(略)とにかく品が悪くならないようにしよう、なんて話をよくしていた。／＼今思うと不思議なぐらい、そういう一種の倫理観がハッキリできていた。(『絆——不肖の息子から 不肖の息子たちへ』鳥影社、二〇〇三年。初刊はNTT出版、一九九八年)

石ノ森はトキワ荘にいたからそれをやらなかった、あるいはできなかつたと言っております。トキワ荘には、ある種の「抑止力」となるような、道徳、倫理的に〈正しく〉あるうとするところがあつたのではないでしょうか。

■寺田ヒロオ——『漫画少年』へのこだわり

このように、トキワ荘のマンガ家たちはお互いに影響を与え合う関係になっていくわけです。今回は、トキワ荘と作家たちのそ

の後というテーマを掲げていますので、これよりトキワ荘を離れたあとのそれぞれの作家たちについてお話ししたいと思います。まず、新漫画党の党首であつた寺田ヒロオはどうなつていったのでしょうか。トキワ荘を離れたあと、『少年サンデー』などで「スポーツマン金太郎」というマンガを連載するなど、高い人気を獲得します。しかし、当時の劇画ブームへの絶望から、自ら筆を折つてしまいます。寺田ヒロオについて、藤子不二雄④は次のように言っています。

テラさんという人は潔癖性がすごいからね、『もうれつ先生』とか『背番号0』とかね、柔道漫画とか野球漫画で人気あつたんですね。ところがテラさんは、自分の作品が載つてる雑誌に、自分の許されない漫画が載つてることが、もうダメなわけ。ピストルで撃つたり、斬つたはつたは一切ダメだから。その雑誌の編集長に、「あの漫画は、やめなさい」というのよ。ホントに教育者みたいな人で。編集長が、「いやいや、先生、これは人気があつて」っていうと、「じゃあ、俺がやめる」って、次々に自分からやめてつたんだ。連載が3〜4本あつたかなあ、ほとんど自分で切つてしまった。(藤子不二雄④「神さまの助手を務めた男」、佐藤敏章『神様の伴走者——手塚番13+2』小学館、二〇一〇年)

また、藤子不二雄④は、「まんが道」の続編「愛……しりぞめし頃に……」でも寺田ヒロオことテラさんがマンガ家を辞めていく過程を描いています。マンガなので本当のところはわかりませんが、

おそらくこのような感じだったのではないかと思われま

す。寺田ヒロオは時代に敗北した人のように語られることがありま
す。しかし、たとえば「スポーツマン金太郎」はスピード感に溢
れているだけでなく、本人が野球経験者だけあってフォームな
ども正確に描かれています。私の感性が古めなのかもしれません
が（笑）、今読んでも非常に楽しめるマンガだといえるでしょう。

そもそも、金太郎と桃太郎が山から下りてきて実在のプロ野球
選手に混ざって野球をやるという設定自体、誰にも真似できない
域に到達しているのではないのでしょうか。実際の野球選手と架空
のキャラクターが混ざって野球をやるという設定は、マンガでは
寺田ヒロオが最初ではなかったかと思えます。そう考えると、む
しろ、斬新な発想を持った人だったとも思えます。筆を折ってし
まったことが残念でならないところです。

マンガ家を辞めたあと、寺田ヒロオが何をしたのかというのと、
雑誌『漫画少年』の歴史をまとめた本の一部を復刻した『『漫画
少年』史』（湘南出版社、一九八一年）の編集でした。寺田ヒロオは、
この本の中で『漫画少年』のことを「戦後最高の児童文化財」と
言っています、非常に思い入れを強く持っていたことがうかが
えます。最終的に、『漫画少年』の「子どもにとって良いマンガ」
であるところに殉じたとしかしいようがない形で筆を折ったわけ
です。トキワ荘や『漫画少年』といった濃厚な青春時代に、その
後の人生を捧げた人間の業のようなものを感じるところです。

■手塚治虫——革新的な姿勢

次に、手塚治虫の場合をみてみましょう。手塚治虫には、同時

代的に出てきた劇画に一旦追い越されて時代に負けてしまうよう
な瞬間があります。「劇画工房」を結成した辰巳ヨシヒロやさい
とう・たかを、後に加入した松本正彦には、次のようなエピソード
があります。

松本は「あれだけ好きだった手塚先生の作品でも、ロケット
からフロシキを落下傘にして飛び降りてくるような描写に、
ピンとこなくなつた」という。辰巳は、当時流行していたス
リラー映画の影響を受け、「緊迫感を紙の上で表現出来ない
か」と思った。／当時のマンガは「漫画」の字のとおり、作
品中に笑いの要素が不可欠とされていた。／「『漫画』では
ないマンガを描きたい！」／月に一度の原稿料支給日に顔を
合わすたび、辰巳は松本やさいとうと、心齋橋かいわいで飲
んではマンガ論を戦わせた。

その著書『ぼくはマンガ家』によると「劇画が貸本屋に溢れ
だし、ぼくの家の助手たちまでが二十冊も三十冊も劇画を借
りてくるようになったとあっては、ぼくも心中おだやかでは
ない。ついにぼくはノイローゼの極に達し、ある日、二階か
ら階段を転げ落ちた」。／松本は「その話を聞いたときは
『ヤッタ』と思いました」という。「時代が手塚さんからわれ
われのものになったんだという感じでしたね」（産経新聞取材
班／編『戦後史開封 昭和三十年代編』扶桑社文庫、一九九九年）

本当に階段から落ちたのかなとか、作り話のような気もするん

ですけど、そんなところがあつたようです。このように（リアリズム）がめざされる中で、一旦時代の最先端ではなくなってしまうところがありません。しかし、手塚治虫は時代に抗った寺田ヒロオとは異なり、むしろ積極的に自分を古いとみなし、劇画表現のよなものを取り込んでいきました。たとえば、一九六七年から『週刊少年サンデー』で連載された「どろろ」では、劇画の手法が取り入れられていることが夏目房之介『手塚治虫の冒険』（小学館文庫、一九八八年、初出は筑摩書房、一九九五年）によって指摘されています。斬られた人間の手が飛んだり、首が飛んだり、血が飛んだりといったバイオレンスな表現もどんどん取り入れていきました。そこからずっと自分を革新し続けるという方法を、トキワ荘を離れたあとも貫いたのではないかと思えます。

■手塚治虫——〈記号の身体〉から〈生身の身体〉へ

ここで手塚治虫の初期作品を見ていけば、『地底国の怪人』（不二書房、一九四八年）では、ウサギが科学の力で手術、改造されて二本足で歩く人間を模した存在になります。しかし人間のように改造されたウサギ——耳男は、「ヤツパリきみはタダのウサギだよ人間ほど頭がよくないや」「カンペンしてほしかったら人間にでも生まれ変わってこい！」と言われ、人間に尽くした末に死んでしまいます。『ロストワールド』（不二書房、一九四八年）、『メトロポリス』（育英出版、一九四九年）においても「地底国の怪人」と同様に科学の力によって人間でないものから人間を模した存在がつくられます。

当時まだ少年読者だった藤子・F・不二雄が「地底国の怪人」

の「解説」（手塚治虫『地底国の怪人』角川文庫、一九九四年）の中でこんな回想をしています。

『地底国の怪人』のラストで、読んでいたぼくらはのけぞりました。なんと耳男が死んでしまったのです。こんなかわいい主人公を、ここまで読者に感情移入させながら死なせてしまうなんて「こんなのあるか!？」／ありだったんですね。手塚先生が子供漫画に悲劇の要素を取りこんだ。これが最初の作品だったので。

たぶんこれまでもマンガで誰かが死ぬことはあつたのですが、時代劇でその他大勢が斬られるような具合で、悲しみを誘うような死というよりは、まさに記号的な死でしかなかったのではないかと思われまます。しかし「地底国の怪人」では、ある登場人物に感情移入させておいた上でその人物を殺すことで、はじめてマンガにおける悲劇が生まれたのではないかと藤子・F・不二雄は言っているわけです。

ここでは非人間が科学の力によって改造され人間に近づけられることによって、性、死、内面、成長という身体性が強められるわけです。身体性が強まることで、非人間という〈記号の身体〉から〈生身の身体〉を持った存在になっていきます。滑稽な絵としてのいわゆる漫画ではなく、我々がそのキャラクターに〈生身の要素感〉を感じて感情移入してしまうような存在になっていくわけです。だからこそ、我々はそうした存在の死に〈悲劇性〉を感じるのです。こうした理由から、手塚治虫は、いわゆる四コママンガ

のような、シンプルな滑稽さしかなかったマンガに、悲劇や涙と
いった〈ストーリー性〉をはじめ導入したのだといわれていま
す。

では何故、手塚治虫は人間の身体ではなく、非人間の身体を通
じて悲劇を描かなければならなかったのでしょうか。そうした慎
重で回りくどい過程を辿る理由は何なのか、少し考えてみたいと
思います。

■手塚治虫——マンガの身体における限界

その上で、重要になってくるのが、一九五一年に連載が開始さ
れる「鉄腕アトム」（当初は「アトム大使」）です。「鉄腕アトム」
の主人公であるアトムは「未来の明るい科学の子」のように思わ
れがちですが、原作を読むと非常に陰鬱で深刻な設定になってい
ることに気づきます。

アトムは、事故で死んでしまったトビオという子どもの代わり
——まさに人間の代替としてつくられた存在です。それが作中で
終始〈負の存在〉として描かれているということが印象的です。
たとえば、作中でアトムの身体が成長しないことが発覚するシー
ンでは、「でもやがて恐ろしい欠点に気がついたのです」「そ
れはトビちゃん（引用者注—アトム誕生寺の名前）が成長しなかつた
ことです」「博士はかえってそのことをくみました」と語られ
ます。そして成長しないことに怒った博士がサーカスに売ってし
まい、サーカスでつけられた名前が「アトム」です。

お茶の水博士に「おまえのからだには人間に尽くすだけのしか
けしかしてないんだぞ」といわれ、「博士!! せめてものを美し

いと思う心だけください」と懇願しても、「いかん」と拒絶され
る。アトムは終始一貫してロボットであって人間ではない〈不完
全〉な存在だと言われ続けます。加えて、頻繁に首がもげるなど、
身体が単なる部品——身体性を有さないものとして描かれたりし
ます。

事故死した子どもの代替であるロボットのアトムは「恐るべき
欠点」、「不完全」な〈記号の身体〉として描かれるわけです。
しかしロボットが成長しないという当然に思えることが、何故「恐
るべき欠点」として描かれなければならないのでしょうか。

「地底国の怪人」や「メトロポリス」などの初期作品では、元々
〈記号〉に過ぎなかったマンガに〈生身〉に近い身体が導入され
ました。それまで滑稽で記号的な要素が強かったマンガにおいて、
手塚治虫は〈生身の身体〉を描こうとしたわけです。「鉄腕アト
ム」も、科学の力で非人間が人間を模した存在になるという点は
共通しています。しかし「鉄腕アトム」に至ると、人間を模した
非人間であるアトムは、〈生身〉の人間ではなく、単なる無機質
なロボットに過ぎないものとして描かれる。

こうした姿勢は、マンガに対する手塚治虫の自嘲としてとらえ
ることができないのではないかと思います。マンガは写真や映画では
なく、記号的な表現で描かれるものである以上、〈生身の身体〉
やリアリティーのある身体を描くには限界があります。アトムが
「不完全」というレッテルを貼られるのは、大塚英志によってす
でに指摘されていることではありますが、それは、マンガにおけ
る〈生身の身体〉があくまでつくりものに過ぎず、マンガで感動
を生むような身体を描くことのうしろめたさ、または困難さを表

明するもののようにもみえます。

しかし先ほど確認しましたように、結果的に手塚治虫は劇画のようなりアリエイのある表現を一九六〇年代後半以降、自分の作品に導入していきます。そのことを考えると、手塚治虫は、時代に負けたくないということもあつたのかもかもしれませんが、自分の表現を含めたマンガ自体の弱点——簡素な絵で描かれるという弱点を認識しつつも、リアリエイのあるものを目指すことが、トキワ荘以後のひとつの指針、方向性になっていったのではないかと思います。

■藤子不二雄——古典的タッチの絵

こういった手塚治虫の姿勢を確認した上で、藤子不二雄について考えたいと思います。そもそも藤子不二雄のふたりは、手塚治虫に影響を受けたこともあつてトキワ荘に入居しています。そこで、どのように手塚治虫という存在をこえていこうとしたのか、というところを見ていきたいと思います。

手塚治虫の場合は、〈身体性〉など少々複雑な話になりましたが、藤子不二雄の場合は割とシンプルです。現在でも、藤子不二雄のふたりは影響力を持ち続けていますが、一時期人氣が低迷した時期があつたとも言われております。その時期について、藤子・F・不二雄はこのように言及しています。

一時期ブームを呼んだ「オバケのQ太郎」がブラウン管を去り、雑誌連載も終了し、続く「パーマン」も以外に短命。「21 エモン」「ウメ星デンカ」、これが作者としては大いに肩入

れして書いたわりには読者の反応がイマイチで……。 (略)
世は挙げて劇画ブーム。コミック読者の主流が、子どもを離れて大学生、サラリーマンにまで広がり、こうなると昔ながらの生活ギャグマンガなどかつたるくて、というわけです。

(藤子・F・不二雄「まえがき」、『藤子・F・不二雄 SF全短篇』一卷、中央公論社、一九八七年)

一九七〇年前後に、藤子不二雄の作品が時代の流れとかみ合わなくなりつつあつたことは、米沢嘉博(『藤子不二雄論』河出書房新社、二〇〇二年)にも指摘されています。そこで米沢嘉博は、劇画(リアリズム)が急速に浸透していく中で、「オバケのQ太郎」などのいわゆる古典的で記号的な表現が求心力を失っていったことも指摘しています。

こうした中で、藤子不二雄のふたりはどのように活路を見出したのか、時代を追いながら確認したいと思えます。たとえば、その後の一九八九年の取材では、こんなことを言っています。

(引用者注「ドラえもん」は)ある意味では古いまんがなんです。が、ああいうたあいのないものをあえて描こうとする人は、あまりいないわけですよ(笑)。ノボクと安孫子(引用者注「安孫子は藤子不二雄の本名」)が、まんが界の化石なんて呼ばれたのは、かなり久しい昔ですけどね。新人の時、ダメだと言われたんだもの、「キミたちの絵は古い! こういう丸い線はもうはやらない」と言われたね。もうこれ以上古くないやうがない。そのへん強いもんです(笑)。(根岸康雄取材)

文「藤子・F・不二雄インタビュー」、少年サンデー編集部編『オレのまんが道Ⅱ』小学館、一九八九年)

藤子不二雄は、一九六〇年代の終わりころ、すでに「オバケのQ太郎」のような絵が古いという指摘を受けていたにもかかわらず、特に絵を変えることなく第一線で人気をとり続けました。

藤子不二雄は、もともと手塚治虫の絵の模写をしており、また二人で同じ絵を描くために手塚治虫調の丸い絵だけはずっと維持していました。手塚治虫とは異なり、自分たちの丸みを帯びた、いわば記号的な絵を守りながら時代と戦っていったわけです。

■藤子不二雄——科学信仰への疑義

では藤子不二雄は、どのようにして、古くなった絵を変えずに生き延びたのか、彼らが大人向けに描いた短篇も含めて考えたと思います。まず、藤子・F・不二雄が、少年向けに描いてきたマンガを大人向けに描き直した、セルフパロディのような作品群——「SF短編」シリーズをご紹介したいと思います。ここでは、「21エモン」や「オバケのQ太郎」とまったく同じ容姿のキャラクターが登場します。しかし、「ミノタウロスの皿」（『ビッグコミック』一九六九年十月十日）では、人間が食べられてしまうというテーマが描かれ、「劇画・オバQ」（『ビッグコミック』一九七三年二月二十五日）では、Qちゃんが「毎食二十杯食べられたらマンガならお笑いですむけど、現実の問題となると深刻よ」と言われたりします。

加えて「カイケツ小池さん」（『ビッグコミック』一九七〇年四月

二十五日）には象徴的なシーンがあります。「オバケのQ太郎」に出てくる小池さんが突如スーパーマンになります。しかし小池さんは「正義」のために「悪」と戦う中で、ある時、痴漢を殺してしまいます。そのシーンにおいて、バラバラになり血まみれになった痴漢の死体が描かれています。このシーンの恐さや気持ち悪さは、人を殴り殺してしまったことだけではなく、藤子不二雄の丸みを帯びた記号的な安心できる絵のタッチで、突如、凄惨な死体が描かれたことによる異化作用によって生まれています。自分の表現を自覚していて、逆手に取っているわけです。

藤子不二雄の描く世界はいわば安心してみていられる世界で、たとえばのび太がジャイアンに殴られ頭に絆創膏が貼られたり、シャツが破れたりしても、次のコマでは簡単に復活していますよね。これが一種のマンガ的な（記号）の要素であり、我々読者が安心できる要素となっています。

藤子・F・不二雄は、そうしたことに対し非常に自覚的な姿勢で実験的に大人マンガを描いたのではないかと思います。リアリティーのある絵の恐さではなく、藤子不二雄独自の記号的な絵で人がバラバラになった時に、違和感として生まれる気持ち悪さや恐さを利用していったわけです。傷つかないと思われる（記号の身体）が、突如身体性が強められて傷つく身体——（生身の身体）として描かれてしまうことに対し、読み手の我々が感じる（矛盾）や（不自然さ）に基づく「恐怖」が描かれているのではないかと思います。

そしてこれらが「パーマン」などのSF作品のパロディとして描かれており、そのように科学の力によって力を得ていた存在が

実際に存在した場合、世の中に迷惑や暴力をもたらすものとして描かれていることも特徴だと思います。加えてそれが七〇年代——オイルショックや万博が終わって、いわゆる「科学信仰」が終焉を迎えたところにさしかかって描かれていることは、ある種象徴的ではないかと思えます。

手塚治虫は、戦後日本を救う（科学信仰）という夢に基づき、科学の技術によって記号的なマンガのキャラクターに身体性を導入しました。それに対し、藤子不二雄は「科学信仰」に疑義を呈するかのようになり、パーマンなどが実在した際の「恐怖」などを提示していたと読めるのではないかと思えます。

このようにある種、実験的とも言える大人マンガが描かれつつ、それと表裏をなすものとして連載されていたのが、子どもマンガである「ドラえもん」です。一般的に「ドラえもん」は科学の力を推奨しているマンガのように思われていると思います。しかし、「ドラえもん」において、科学の力といわれるひみつ道具に関わった場合の身体が、一貫してまったく身体性のないものとして描かれていることは興味深いと思います。設定としては二十二世紀の科学として登場するにもかかわらず、道具の名前にダジャレを用いたものが多かったり、ドラえもん自体がすこしもメカっぽくなくかったりしますよね。そうしたことから、我々読者は、科学を推奨するマンガというより、むしろどこか牧歌的印象も受けているのではないのでしょうか。つまり、科学を超越した力を描いているマンガとして読めるのではないのでしょうか。

くり返すようですが、手塚治虫は初期作品において、科学の力を前提とすることで、マンガに（生身の身体）を導入しました。

しかし、一九七〇年に始まった「ドラえもん」あたりでは、一見科学をまといながら、実際にはそれを特に力のあるものではないという風に描いているというところに特徴があります。むしろ科学と関わることによって、成長しない身体、そして永遠にドラえもんとどろび太が少年の時空——ユートピアを循環し続ける、そうした夢のような世界が描かれるという構造になっているのではないかと思えます。

それでは次に、藤子不二雄④がどのような手法でマンガを描いていたかをたどっていきましょう。藤子不二雄④も藤子・F・不二雄と同様に丸みを帯びた記号的な絵は変えませんでした。しかし一方で、黒と白という二つの色しかないという側面を最大限活かし、人の死などの不気味な世界を描くことに積極的に挑戦していきました。「笑ウセえるすまん」の前身である「黒イセえるすまん」（『ビッグコミック』一九六八年十一月）や「黒ベエ」、その他「ブラックユーモア短編」シリーズでは、黒と白のコントラストを上手く使うことによって陰影をつけ、絵柄は変えずに人の死などを描くことに見事に成功しました。

「笑ウセえるすまん」や「黒ベエ」などの作品においては、一九七〇年代から流行したアンチ科学——科学ではなくオカルト的な力を活かすことで、人の死などのダークな側面を描くことに成功したのではないかと思えます。

手塚治虫が、自身の記号的な絵にどうにかして劇画を取り入れようとしたのに対して、藤子不二雄はむしろ絵を変化させることなく時代に負けない作品をつくらうとしたのではないのでしょうか。藤子不二雄は、トキワ荘時代の理念や表現を貫き、あまり過

激な描写はしませんが、その中でどのようなものが描けるのかということに挑戦し続けていったマンガ家なのです。

現在も藤子不二雄^④はトキワ荘時代のことや、手塚治虫への憧れや、相棒の藤子・F・不二雄をはじめとした寺田ヒロオや石ノ森、赤塚不二夫らと切磋琢磨してきたということを様々な場で描き、語り続けています。ある意味そこにはトキワ荘時代を原点とすることで現在もマンガを描き続けているという藤子不二雄像を確立し、維持しようとする姿勢が見て取れる気がします。

■手塚治虫——「完全」な身体の希求

ここで再び手塚治虫に戻れば、一九六〇年代後半に劇画を取り入れていったことを先ほど確認したように、結果的にはリアルな身体——〈生身の身体〉を描こうとする方向性を選択したのではないかと思えます。しかし一方、「鉄腕アトム」やその後の作品において、マンガの身体は「不完全」であるということも描かれるわけです。そしてそれによって、マンガの身体には〈生身の身体〉と〈記号の身体〉があるという二分法を作ってしまうことになったのではないか、ということを見ていきたいと思えます。

つまり「不完全」な存在というレッテルを貼られたアトムが〈僕は完全な身体になりたい、人間になりたい〉と憧れ続けるあり方とは、逆説的にいえば、アトム以外の登場人物はすべて「完全」で〈生身の人間〉であるという前提が生じるのではないでしょう。この概念に従えば、「不完全」なアトムが「人間なみの心」、「ものを美しいと思う心」が欲しいと懇願した時、怒って否定するお茶の水博士は「完全」な存在であることになります。

アトムを「不完全」な存在として、いわば生け贄にすることで、あたかもそれ以外の登場人物は〈生身の身体〉という「完全」な存在であると、手塚治虫は自明のように描いていくわけです。

「そうした〈生身〉の「完全」な身体と、〈記号〉の「不完全」な身体があるという構図が前提になってしまっているのではないのでしょうか。そのような前提のもと、手塚治虫は〈生身〉や「完全」な身体を描きたかったのではないかと思えます。

つまり人間の心を欲するなど悩む内面を有する時点で、それをあつさり拒否する博士よりもよほど人間のようなものであり、つまり〈生身の身体〉に近いと思うのですが、そこに「不完全」であるというレッテルを強引に貼ることによって、マンガにおいて〈完全な身体〉が存在するのだという概念を逆説的に立ち上げていこうとしたのではないかと思えます。

そもそも、手塚治虫の初期作品に見られる非常に慎重で回りくどい過程——非人間を通して身体性を強めていくあり方は、マンガの身体性を強めながらも、同時にその身体の危うさや脆弱さを示すものでもありました。マンガで〈生身〉や〈悲劇〉を描くことをうしろめたく思っているような、回りくどい手続きを踏んでいるようなところも見てとれます。そこには文学などで〈生身の身体〉を描くのは当然に思えても、マンガでリアリティーのある死などを描けるのか、描いていいのかという側面もあつたのではないかと思えます。

たとえばギャグマンガなんかで、笑いの文脈においては殴られたり崖から落ちたりしても死ななかつた人間が、それが徐々にシリアスな展開になつた際、ちよつとした怪我や病気で死ぬという

ことなども多くみられると思います。つまり、マンガで描かれる身体とは、〈生身〉でも〈記号〉そのものでもなく、文脈によって不断に変化する可能性をもった曖昧な〈流動的的身体〉であり、その曖昧さが面白いのではないのでしょうか。そして、そこにこそマンガの個性や豊かさがあるのだと思います。

手塚治虫はそうした曖昧さがある意味隠蔽し、「不完全」な存在としてのアトムと、「完全」な存在としてのアトム以外の登場人物に二分しました。その上で劇画の表現などを取り入れることでリアリティーのある表現を追求しようとしたところがあるのではないのでしょうか。曖昧さに基づく表現の自由や豊かさというよりは、記号ではなく〈リアリズム〉を描くことを重視する傾向があったのではないかと思われれます。

■石ノ森章太郎——〈流動的的身体〉へ

一方で、臨機応変に柔軟に時代に対応し、マンガの豊かさや自由さを改めて問いなおそおうとしたのが、石ノ森章太郎ではないかと思えます。手塚治虫が亡くなった際に石ノ森章太郎が行った「萬画宣言」（一九八九年）は、手塚治虫のようなリアリティーを求める方向性を達成できるという意味で言ったわけではなく、マンガの身体とは〈記号〉でもあり〈生身〉でもあり流動的で自由なものであるということを改めて宣言したのではないかと思えます。つまり、リアリティーを獲得しようという手塚治虫の方向性に対して、異論を唱えるような宣言でもあったと思うのです。

こうした石ノ森章太郎の姿勢を理解するために、作品の中から何が言えるのかを検証していきたいと思えます。代表として、「サ

イボーグ009」という作品を最後に皆さんと読みつつ、実はこれが手塚治虫がこだわってしまった〈生身〉と〈記号〉という二項対立のようなものを解体しているのではないかということを確認したいと思えます。

「サイボーグ009」の特筆すべき点は、サイボーグが主役であることだけではなくて、マンガにおいてサイボーグを描くことの意味が追求されているところにあります。

「鉄腕アトム」のアトムは、人のように振る舞い、ほとんど人と変わりのないもののようにも描かれながらも、作中の設定で強引に「不完全」とされてきました。感情移入できるキャラクターに身体性を見出した藤子・F・不二雄の論理に即していえば、実際にはアトムにこそ身体性があることになる。繰り返すように、泣いたり悲しんだり、人間の心を持ちたいと言ったり、アトムが最も内面を有し人間味に溢れているわけです。ですが、作品の設定として強引に「不完全」というレッテルを貼られる。そうした欺瞞に満ちた構造の不自然なレッテルを剥がすのが「サイボーグ009」のサイボーグたちの姿なのではないかと思えます。「半分」は人間である009達の身体は、人間のようでも人間でないようでもある、「鉄腕アトム」で強引に隠蔽されたマンガの〈流動的的身体〉の性質を浮上させているのではないかと思うわけです。

「サイボーグ009」の連載が開始された一九六四年は、ちょうど冷戦の時期で、核開発競争の最中でした。009達は、死の商人たちにサイボーグに改造されてしまうのですが、それは宇宙開発競争の産物として描かれています。彼らサイボーグは、大陸間弾道ミサイルが飛び交う状況や宇宙戦争になっても耐えられる身

体とされるように、ほとんど核兵器の比喩として描かれているわけです。

ここで注目したいのは、009達を生み出してしまいうアイザック・ギルモア博士が、非常に鼻の大きい博士として描かれていることです。ここには、手塚治虫に対するある種のパロディの要素があるのではないかと思います。サイボーグを作り出す博士の大きな鼻には、お茶の水博士のパロディの側面もあると思います。

名前にはおそらく、『われはロボット』（一九五〇年）の作者で、「ロボット工学の三原則」を作ったアイザック・アシモフというSF作家が意識されています。「鉄腕アトム」の中でも「ロボット法」というものが提唱されていますが、「ロボット法」と「ロボット三原則」は、ロボットを人間の従属物として規定する点で共通しています。

つまり、お茶の水博士にしる、アイザック・アシモフにしる、人間とロボットには明確な差があるということを主張した人なわけ、お茶の水博士は架空の人物ですが、「完全」と「不完全」という二分法を明確に作った二人が意識されたギルモア博士により、009達が作られたと描かれているのは重要なのではないかと思います。

加えて、彼らはサイボーグに改造されてしまうことによっては、いわゆる人間性を剥奪されてしまうことが特徴です。そもそも009達が誘拐され改造されたのは、社会から突如消えても問題のない存在と判断されたからという設定になっております。登場時から被差別を背負った存在として描かれているというのが一種の特徴です。

「世の中には、いなくなっても捜してもらえず、気にもされない人間がいるのか」／家庭と学校を行き来し、たえずいることを気にかけてもらってた中学生の私に、このキャラクターたちのもつ孤独感やシヨックだった。（萩尾望都「解説」、石ノ森章太郎『サイボーグ009』四巻、秋田文庫、一九九四年）

このように、被差別の存在が改造され、突然存在意義を否定された挙句サイボーグに改造され、自分たちが人間でなくなったことで悩むという、非常に倒錯した形で彼らの悩みが生まれているわけです。この作品における主人公たちの内面は、人間ではない存在に改造され苦悩する中で、ある種逆説的に発生する形になっています。

アトムも、勝手に作られた上に、お前は「不完全」で人間ではないと言われて悩み、それよっての内面が浮上するという構造になっている。そういう意味では、この009とアトムは同じ構造になっているのではないかと思います。

ただし、アトムと異なり、009達から見えてくる問題性とは、本来は人間であった存在が、科学により非常に簡単に人間ではない存在に変容してしまっている点にあるのではないかと思います。

手塚治虫が必死にマンガでも（生身の身体）を描けるというように科学を論理付けにして描いてきたわけですけど、「サイボーグ009」では、科学の技術によって改造されることによって簡単に非人間にされてしまう。そこには、そもそも人間自体が、「完

全」や（生身の身体」といった確固たるものではないという考えが示されていると思います。

一九二九年にカレル・チャペックが『R・U・R』という戯曲で初めて「ロボット」という言葉を使って以降、「ロボット」は徐々に浸透していきました。その戯曲を読んでも分かりませんが、ロボットとは本来「不完全」というより、むしろ我々人間あるいは「完全」な身体という概念自体を揺さぶるものとして登場しました。例えば人間と同じように動く精巧な二足歩行のロボットなどを見た時、我々は何となく奇妙さや違和感を覚えてしまうわけです。つまり、私たちが「完全」だと思っていた人間の身体のも、その「完全」さとは何だったかということ揺さぶるものとして、ロボットという芸術表現が生み出されたという側面もあります。

そして、核の隠喩として描かれるサイボーグ009達の、半分は人間、半分は機械という身体とは、科学信仰のもとで身体性を強め、人間Ⅱ（完全」という概念を自明のものとして描く手塚治虫の方法自体に異を唱えるものになるのではないかと思えます。

つまり、石ノ森章太郎がこの作品で描こうとしている「半分」の身体とは、人間のようにでもあり、人間でないようにもあるような、マンガの個性、特性と言えるようなものを描こうとしているのではないのでしょうか。

加えて「サイボーグ009」を突出した作品だと私が考えるのは、そうした（半分は人間、半分は身体」というあり方が、九人のサイボーグだけでなくこの作品のすべての登場人物自体がそうなんじゃないか、という印象を読み手に与えるような構造に徐々になっていくところだと思います。つまり、人間Ⅱ「完全」であった存在

が、（そうではない）存在に改造されてしまったという安っぽい悲哀ではなく、そうした身体を改造するように作りだしてしまう存在——人類自体の問題性を描くものとなっている。「サイボーグ009」は、核の問題や核兵器を作りだし、そうした状況を結果的に許容している人類自体の「不完全」性を描いているのではないか、ということだと思います。

今申し上げましたように、（科学信仰）みたいなものを含めて、様々な概念が揺さぶられていくわけですが、「サイボーグ009」が当時の核への恐怖、核兵器への恐怖みたいなものと接続されて描かれていることは重要です。竹宮恵子は、先の萩尾望都と同様に石ノ森章太郎の影響を受けたマンガ家ですが、この作品の解説においてこんなことを書いています。

子供ながらに懸念のことだったベトナムやベルリンの壁、核の問題が目の前に突きつけられる。／「009」のリアリティはことさら「誠実」に思えた。（竹宮恵子「解説」、石ノ森章太郎『サイボーグ009』七巻、秋田文庫、一九九五年）

物語の終末において、009はついに戦争状態を作りだしている「黒い幽霊団」の正体であり、武器を各国に売り渡して儲けている「死の商人」の総統と対峙しますが、それは三つの脳みそとして描かれています。そこで009は、「黒い幽霊団」も人類の細胞の一つに過ぎず、009達と同じ人類から生まれたものであり、「黒い幽霊団」を滅ぼすには「人類」自体を滅ぼさねばならないと言われてしまいます。つまり三つの脳、ラストのボスもい

わば一つの象徴に過ぎず、009達が戦っていた相手は人類全体であった——敵の正体は自分たちの仲間でもある「人類」であったということが最後に提示されてしまうわけです。要するに、009達が闘う相手は、科学の発展とともに増大する、核兵器の脅威・戦争の暴力性として描かれるのであり、同時に、冷戦の状況などの中で結果的にそれらを許容して生きるすべての人間自体が「黒い幽霊団」と変わりが無いということが描かれていくわけです。

そして重要だと思うのは、この「黒い幽霊団」の構成員の多くが、009達と同じようにサイボーグとして登場しているということです。最後に登場する三つの脳も、脳だけで存在しているサイボーグであり、彼らが闘っている敵の兵士自体もサイボーグ化しています。このように提示される「黒い幽霊団」＝人類＝サイボーグ、という構図の意味は何なのか。

009達は自分たちが人間じゃないことを嘆くわけですが、相手もサイボーグ化しているということは、009達の身体を「不完全」と差別できる存在がいなくなっているということです。つまり何が「完全」で何が「不完全」なのか、この世界ではわからなくなってしまうという図式が示されているのではないのでしょうか。

「黒い幽霊団」自身が人類の一つの象徴として描かれているので、核の比喻でもある009達を鏡とするように、科学を利用して冷戦の中で核兵器の脅威を押し進める全ての人間自体が、自らの人間性——人間としての境界を揺るがせざるを得ない状況になっているということを「黒い幽霊団」自体がサイボーグ化してしまっ

ているということから読み取れるのではないかと思えます。この「黒い幽霊団」は、009達をサイボーグ兵器に改造し、うまい汁を吸おうとしていたわけですが、それがいつしか自分たちもサイボーグ化していたという皮肉な結末を迎えています。

「不完全」な存在を作りだして兵器として利用しようとした側が、いつしか自分たちまでサイボーグ化していたという構図は、核兵器を利用する社会では、「完全」／「不完全」という括り自体が消失している、そうした問題性を描くマンガ表現となっているのではないかと思えます。

■まとめ

手塚治虫にみられるように、それまでマンガ表現は〈科学信仰〉のもとで身体性を強め、その後、人間＝「完全」という概念を自明のもののように描いてきました。しかし「サイボーグ009」では、〈科学信仰〉が批判されると同時に、〈生身〉の「完全」な存在として描かれてきた人間という存在が、実際にはサイボーグ化した「半分」の存在でしかなかったことが明かされる。それは、人間中心主義に基づいた「完全」／「不完全」といった我々の思い込み——枠組みを解体するものにほかならないのではないのでしょうか。

そのことは手塚治虫が強引に「隠蔽」しようとした、マンガ本来の、曖昧かつ不断に変化する可能性を有する〈流動的的身体〉を、再び浮上させるものといえます。つまり、マンガにおける身体とは、すべてがいわば〈揺れ動くサイボーグ〉——「完全」でも「不完全」でもなく、〈生身〉でも〈記号〉そのものでもなく、自由

かつ流動的に変容していくものであることが本作では提示されているのです。

手塚治虫は、リアリティーのある身体を描くことができるとしてマンガを発展させました。そして石ノ森章太郎の「萬画宣言」が、そうしたマンガの近代的な（リアリズム）の達成を宣言するものとする指摘もあるのですが、実際にはそうではなく、改めてマンガの自由さに立ち返ろうとする宣言だったのではないかと思います。

トキワ荘ではさまざまな方向性が見出されたわけですが、手塚治虫はトキワ荘時代——いわば永遠の青年性を發揮することで、時代に負けないような（リアリティー）を追求していきました。そのように手塚治虫が一つの方向性を突き詰めていったのだとしたら、石ノ森章太郎はむしろマンガの多様性や自由を拡大させる方向で、トキワ荘時代以降もマンガ家人生を歩んでいったところがあるのではないかと思います。

■質疑応答

質問① レジューメを準備される際の時間と言いますか、たくさん文献を整理する難しさなどを伺いたいと思うのですが。

山田 身体性に関する話などは、藤子不二雄のところまでは『ロボットと（日本）』をもとに報告いたしました。トキワ荘については最近色々調べておりまして、とくに石ノ森章太郎に関しては、一年半くらい前から単著を書き下ろしの形で進めています。資料の選別の仕方は難しいですが、参考文献は、今回に関しては竹宮恵子や萩尾望都、藤子・F・不二雄とか

藤子不二雄^④など、マンガ家のコメントを持ってきたかった。私自身、マンガの世界に縁もゆかりもない人間ですから、今回はなるべくマンガの現場にいた人の読解や感想を使いたいと思ったところがあります。

質問② 今回は「トキワ荘と池袋のマンガ文化」というタイトルでしたが、その中の「池袋のマンガ文化」については、今日のお話にあったような、身体論的なまとめをされてらっしゃるのでしょうか。

山田 トキワ荘という話を根底に置いたものの、あまり「池袋」という空間自体にはふれられませんでした。今後の課題としたいと思います。

（やまだなつき 法政大学文学部助教）