

手塚治虫「火の鳥」「I・L」と水木しげる「一番病」

——一九六九年、交響する〈漫画〉と〈劇画〉——

乾 英治郎

(序)「我王」は水木しげるか？

本年(二〇一八年)は、漫画家・手塚治虫生誕九〇周年にあたる。同時に、漫画「ゲゲゲの鬼太郎」TVアニメ化五〇周年でもある(それを記念した新作TVアニメ版が現在放送中)。「ゲゲゲの鬼太郎」の原作者は、言うまでもなく水木しげるである。

——今から半世紀近く前。『少年マガジン』の「創刊10周年記念超大号」と銘打たれた一九六九(昭和四四)年三月三〇日号の表紙を、当時の人気漫画家の集合写真が飾っている。二列目向って左から、さいとう・たかを、ちばてつや、川崎のぼる、つのだじろう。同じく三列目が桑田次郎、赤塚不二夫、藤子不二雄(藤本弘)現、藤子・F・不二雄、安孫子素雄(後、藤子不二雄A)。四列目は影丸譲也、矢代まさこ、永井豪、石森(現、石ノ森)章太郎。最後列にジョージ秋山、楳図かずお、森田拳次、一峰大二——こうした、

綺羅星のような有名漫画家達を従える形で、最前列の中央に堂々と位置するのは「漫画の神様」手塚治虫。その右隣には、かつて手塚の「鉄腕アトム」と人気を二分した「鉄人28号」の作者・横山光輝。そして左隣にいるのは、前年一月に「ゲゲゲの鬼太郎」(連載開始時「墓場の鬼太郎」)がTVアニメ化されて大ブレイク中の水木しげるであった。「鬼太郎」が読切という形で『少年マガジン』に掲載されたのは一九六五(昭和四〇)年八月一日号、その後不定期掲載を経て、一九六七(昭和四二)年一〇月二四日号から正式な連載となる(その間に水木は同誌に「悪魔くん」を連載、TVドラマ化を実現している)。掲載当初は不人気で打切りも検討されていた鬼太郎シリーズだったが、みるみるうちに読者人気を獲得し、当時の児童文化全体を巻き込んだ「妖怪ブーム」の牽引役となる。『少年マガジン』に初登場してから僅か四年間で、水木は戦後漫画界の重鎮である手塚・横山と最前列で肩を並べるまでになった。写真の中の水木は、満面の笑みで手塚に寄り添っているように見える。し

かし、両者に確執があったことは、漫画好きの間ではよく知られた話である。

水木しげるはある出版社パーティーの席で後ろのほうで地味に飲んでいたら、全く面識のなかった手塚が突然やってきて、自己紹介もそこそこにいきなり「あなたの絵は雑で汚いだけだ」「あなたの漫画くらのことは僕はいつでも描けるんですよ」と言い放った。水木はああいう性格なので、その場では全く反論せず、いいたいように言わせていた。そして黙って帰った後、短編「一番病」（角川ホラー文庫収録）を描き上げる。

上記の文章の参照元は、2ちゃんねる『手塚治虫のクズエピソードあったら教えて下さい』（二〇一二年・五・八書込）であるが、ネットに流布している有名な「伝説」である。もともと、足立倫行『妖怪と歩く ドキュメント水木しげる』（文芸春秋社、一九九四・一〇、後に文庫化）によれば、真相は多少異なるようだ。一九六六（昭和四一）年春、前年発表の短篇「テレビくん」（『別冊少年マガジン』一九六五・八）で水木が講談社漫画賞を受賞した際、パーティー会場にいた手塚の表情は何故か固く、態度が冷淡で、水木は手塚が「最初に会った時から敵意を持っている」と感じた……ということらしい。前掲引用文に出てきた「一番病」というのは、江戸時代の棺桶業界に仮託して、手塚治虫や石（ノ）森章太郎といった当時の漫画

家達の仕事中毒ぶりを揶揄した短篇漫画である。水木は自叙伝『水木サンの幸福論—私の履歴書』（日本経済新聞社、二〇〇四・三）の「26 手塚治虫氏のこと」の中で、「一番病」の主人公・徳兵衛のモデルが手塚であることを明かし、同作について「一番なることばかりにあくせくする棺桶職人を描いている。他人には狂気を帯びた一種の病気のように見えるが、実は本人は楽しんでいてというのがオチだった」と解説している。初出は小学館の青年向け漫画誌『ビッグコミック』一九六九年一〇月二五日号——前述の集合写真が世に出てから僅か半年程で発表されたことになる。

一方、手塚は一九六九年八月から翌年九月にかけて、自らが主催する漫画専門誌『COM』誌上に「火の鳥 鳳凰編」を連載している。奈良時代を舞台に、我王と茜丸という対照的な人生を歩んできた二人の仏師の確執を描く物語である。実質的な主人公とも言える我王には、左腕と左目が無い。元は非道な盗賊であったが、偶然に芸術的才能を開花させ、民衆の怒りを体現したかのような鬼気迫る彫像や鬼瓦を作り続ける。水木しげるが、従軍中の南方で左腕を失い、左目のない怪童・鬼太郎を主人公とするグロテスクな妖怪漫画によって世に広く知られるようになったことを想起させる人物造型である。

もう一人の主人公・茜丸は、当初は自らの芸術的理想を純粋に求めるが、やがて慢心し、権力に迎合するようになる。物語のクライマックスでは、建立中の東大寺大仏殿の四方を飾る鬼瓦のコンペが

行われ、我王と茜丸が対決する。茜丸は創作に行き詰まり、文殊菩薩に祈る：「おれは天下第一の仏師だ。それがなんで……／こんなにみじめなんだ!!」「おれは……おれは……思い出す。あの若いころの情熱を!」「あのとときは、自分の全生命をそそぎこんだものだった／それにくらべて、プロとして天下をとった。いまはどうだ?。これっぽかりの意欲もアイデアもわかないとは、どういうことなんだ?」「茜丸が鬼瓦をつくる目的はなんですか?／ただの名誉欲と職業意識だけじゃないですか?／もし……そうだとしたら、ご遠慮なく私を地獄におとしてください!!……」(／はコマないしフキダシの移動を示す)——これらの台詞の中に、「漫画の神様」手塚の自己批判を看取することは容易である。事実、この時期の手塚は(劇画)という新勢力を前にして、反省の時期に立っていた。その新勢力の筆頭に、水木もいたのである。

手塚の「火の鳥 鳳凰編」と水木の「一番病」という、発表時期が重なる二つの(ものづくり)の漫画から、手塚治虫VS水木しげる、漫画VS劇画、雑誌『COM』VS『ガロ』といった、一九六〇年代末の漫画界の状況が見えてくる。

(一)「寝ない」手塚と「寝る」水木

まず、水木しげるの「一番病」の梗概を示す。——舞台は江戸時代、カンオケ屋(と作中では表記される)の徳兵エは、「日本一」

に異常に固執する人物である。弟子から新進のカンオケ屋「山城屋」の好調ぶりを聞かされて激しく動揺するも、すぐに「なんつたって俺が日本一のカンオケ職人だよ／カンオケ界の王者だよ」と胸を張る。ある葬儀屋の座談会に出席した彼は、そこでカンオケを糞にたとえた「水又屋」の発言が「カンオケ芸術」を軽蔑するものだとして激高する。「カンオケを軽蔑することは、俺を軽蔑したことになるんだぞ」「オレはケンカだって一番なんだぞ」と言うが早い水又屋を殴り倒す徳兵エ。ライバル職人「怪物屋」の月産四百五十個に挑戦中の彼は、さらに追加の依頼も引き受ける。物理的に不可能だという妻の制止にも聞く耳を持たない。月産四百個を達成して一度は卒倒するも、すぐに起き上がり作業を再開する徳兵エ。弟子は言う：「奥さん、先生はご病気なんですよ／一番病あるいはエリート病あるいは征服病といってもいいかもしれません」。妻から見れば苦行に見えることも、本人にとっては最大の楽しみなのだ。そして、徳兵エのノミとツチの音が今日もまた江戸の町に響き渡る…。

徳兵エは、人から「日本に始めて丸いカンオケを作られ、それを今日の産業にまで高められた先生が、なにも若い者と一緒になって数に挑戦なさる必要もないでしょう」と言われても「でもぼくはお上に収める税金も一番です／もちろんカンオケの数だって負けられないのですか」と答える。このカンオケを漫画に置き換えれば、徳兵エのモデルが手塚治虫であることは明白となる。

手塚の漫画家デビューは一九四六（昭和二一）年、満年齢で一七歳の時である。その翌年に発表した長編漫画『新宝島』は、スピーディーなコマ割や変化に富んだ構図（これらを称して「映画的手法」と呼ばれる）などにより、〈戦後日本漫画の出発点〉と評される記念碑的な作品となった。その他、手塚が日本の戦後漫画に与えた多大な影響は到底ここに書き尽くせるものではなく、名実共に「漫画の神様」と呼び得る人物である。一九八九（平成元）年二月、六〇歳で永眠するまでに発表した原稿枚数は約一五万枚、月平均三〇〇枚の原稿を約四〇年間に亘り描き続けた計算になる。手塚追悼号として刊行された『朝日ジャーナル』臨時増刊『手塚治虫の世界』（一九八九・四・二〇）の中で、かつての編集担当者達による座談会が組まれているが、そのタイトルは「われら「手塚番」——不眠不休の「超人」とつき合った日々」となっている。手塚の「不眠不休」の仕事中毒ぶりや「超人」的な体力については、多くの同業者・編集者・アシスタントが証言している。また、手塚は自身の作品の完成度に対する要求も厳しく、編集者が「面白くない」と言った完成原稿をその場で引き裂いた、といった類の話は枚挙に暇がない。近年では、宮崎まさる原作・吉本浩二作画の漫画『ブラック・ジャック創作秘話―手塚治虫の仕事場から』全五巻（秋田書店刊、二〇一一―二〇一三）に、この種のエピソードが豊富である。質量ともに妥協を許さない苛烈さにおいて、手塚はまさに〈一番病〉の罹患者と言い得る。

「一番病」の徳兵エは最多納税者であることを誇っているが、手塚もまた、一九五三（昭和二八）年度所得番付の画家部門（関西）第一位となっている。漫画家が長者番付の上位に載ることは今では珍しくないが、手塚は日本漫画史上初めて長者番付に載った漫画家でもあった（参照は、竹熊健太郎『マンガ原稿料はなぜ安いのか？』イースト・プレス、二〇〇四・二）。徳兵エの妻は「自分が日本一のカンオケ職人だ。カンオケ界の王者だという自負心が、一か月に三百個のカンオケを作らせるのでしょねえ」というが、「三百個」が手塚の平均的な月産量と同じであることは言うまでもない。ただし、個人名義による漫画原稿月産量の最多記録は、石（ノ）森章太郎の打ち立てた五六〇枚とされている。人気の絶頂期には手塚を凌ぐ月産五〇〇枚をこなしていたといわれ、「一番病」の徳兵エがカンオケの月産量においてライバル視する「怪物屋」とは、あるいは石（ノ）森がイメージされていたのかもしれない。

二〇〇三（平成一五）年に水木しげるは第七回手塚治虫漫画賞特別賞を受賞した際に、スピーチの中で「私は生まれつき眠りに弱いが、それが今日の健康につながった。手塚も石ノ森も自慢は徹夜の話。3日とか4日とかでついていけず、話を聞くのもつらくて耳をふさいでいた。眠りをいじめて喜んでいる」（『朝日新聞』二〇〇三・六・六）と述べている。この時、水木の眼前には、手塚と石（ノ）森の夫人達がいた。手塚・石ノ森の徹夜自慢については、東京都現代美術館で開催された特別展「手塚治虫×石ノ森章太郎 マンガの

ちから」(二〇一四)に水木が出品した、「睡眠のチカラ」と題された二頁のエッセイ漫画にも描かれている。最後のコマで水木(を模したキャラクター)は「……というわけで両氏は早死にしてみましたんだなあ」と呟く。

水木自身も、鬼太郎のヒットに伴う妖怪ブームの中で、適切地獄を経験しており、原稿を取り立てに来る編集者の群を妖怪にたとえた短篇「妖怪マチコミ」(『ガロ』一九六六・八)を描いている。最終的に水木は「命の次に大事な眠りを削る原因になっていた雑誌の連載を減らし」たが、手塚は「多忙の中を駆け抜けた」(『水木サンの幸福論』前出)。水木にとっては苦行でしかない状況を喜々として語る手塚・石ノ森両氏への違和感が、「一番病」の根底にあるのはまず間違いない。

ちなみに、徳兵エの逆鱗に触れて殴打される「水又屋」のモデルは水木自身と見てよい。徳兵エを怒らせたのは「カンオケは必需品ですから人類がある限りあるんであって／金魚の糞のようにいつも人間についてまわって……」云々という発言だが、カンオケを漫画に置き換えるならば、漫画を高尚な芸術作品としてではなく卑近な大衆娯楽として捉える視点がここにはある。画家を志しながらも、半ば生活のために紙芝居や貸本漫画に手を染め、四〇歳を超えてから漫画家としてブレイクした水木の、シニカルな漫画観も投影されていると思われる。ちなみに、水木は「あるマンガ家のパーティーから帰る時バツタリ」手塚と出会った時のことを、次のように回想

している——「いきなり戦鬪的なんです。何の事かと面食らってる。私の故郷ですよ！と怒ってる。／宝塚なんですね。私、昭和46年から宝塚の遊園地で鬼太郎のお化け大会をずっとやっていますけど、彼は宝塚は自分の領地だ、領地を荒らされたって憤慨してるわけです。でもそんなこと言われてもね、私だって困ります」(『妖怪と歩く』前出)。これは「一番病」発表から二、三年後の出来事であるが、徳兵エの喧嘩早さもまた、モデルである手塚譲りであったことが判る。ただし、水木は自叙伝『水木サンの幸福論』の中では、手塚との確執について具体的には語らず、「けっして仲が悪かったわけではないが、お互いに敬して遠ざける気配があった」と述べるにとどめている。

「一番病」は、一九六〇年中頃から台頭してきた(劇画)によって手塚の地位が脅かされつつあった当時の状況も、巧みにすくい取っている。作中、カンオケ作りに励む徳兵エは、弟子から「巷では最近山城屋の寝桶もいという評判ですよ」「それに近代的な分業システムで寝桶を大量生産しますから／なんでも売上高は千両を下らんといううわさです」と聞かされる。「山城屋」のモデルは、さいとう・たかをであろう。さいとうは貸本漫画出身で、(劇画)というジャンルの確立者の一人である。一九六〇(一九三五)年にさいとう・プロダクションを創設し、構成・脚本・構図・作画といった漫画制作工程の完全分業化を日本で最初に実現することで、最盛期の月産原稿量は七〇〇枚に達している。

徳兵工は、「山城屋」の好調を伝える弟子の言葉に対し、「バカいうなよ、うちだつてカンオケにコマつけた動くカンオケ部をあわせりゃあ一万両は下らんぜ」と返す。「動くカンオケ部」が、手塚が創設したアニメーション専門プロダクション「虫プロダクション」（一九六一年発足、一九七三年倒産）の比喩であることは言うまでも無い。しかし、別の弟子の「でも先生、金高でカンオケの出来不出来をはかるのは名人とはいえませんぜ」という言葉には激しく動揺し、自作の桶に頭を突っ込み、底を抜いてしまう。事実、一九六〇年代後半に入ってからの手塚は、新興の〈劇画〉に商業面のみならず評価の面でも脅かされていた。

ここで、〈劇画〉に関する最大公約数的な解説を述べておく。〈劇画〉とは貸本文化を背景に台頭してきた漫画のサブジャンルであり、当時の常識では漫画に必須とされていたユーモアの要素を極力廃した、青年向きのシリアスなストーリー漫画を意味する。一九六〇年代までの手塚漫画が、人物の頭身が低く全体に丸みを帯びたデザイン調の絵柄で描かれていたのに対し、〈劇画〉は紙芝居・絵物語やアメリカンコミックからの影響が強く、人物の頭身が比較的高く、背景や小道具なども写実的であり、全体に大人びた絵柄となっている。「一番病」の徳兵工の「第一寝桶なんて、南蛮の影響だよ／日本じゃあ、なんつたつて、丸いカンオケでなくちゃあ、葬式のムードがこわれるじゃねえか」という台詞は、〈漫画〉と〈劇画〉のタッチの差を、棺桶の形態の違いで巧みに表現したものと言い得

る（ちなみに、後の場面にも「しかし、カンオケは丸いのが正道だと思えますね」という徳兵工の台詞が出てくる）。

また、当時の〈劇画〉は〈漫画〉と比して、暴力性や残酷性（人体の損壊や流血）の表現がより直接的であった。これは、手塚漫画が大手の出版社から刊行されていたが故に規制も多かったのに対し、〈劇画〉が貸本という一種アンダーグラウンドな世界で成長したため、規制が比較的ゆるく、表現の自由度が高かったことも大きい（ただし、一九五五年に始まる悪書追放運動では貸本漫画も標的とされた）。水木のライフワークとも言うべき鬼太郎シリーズも、『少年マガジン』に連載されて人気を博す前から、紙芝居から貸本漫画へと描き継がれているが、鬼太郎の父親の腐乱死体からこぼれ落ちた目玉が生命を得て「目玉の親父」になるといったグロテスクな描写を、一九五〇年代の大手出版社の漫画雑誌に掲載することは恐らく不可能であつたらう。

しかし、一九六〇年代中頃、大手である講談社の『少年マガジン』が、貸本漫画出身の〈劇画〉系の作家——さいとう・たかを、白土三平、川崎のぼる、椋図かずお、影丸譲也などを積極的に登用し始める。この背景には、手塚と『少年マガジン』との確執を生んだ「W3事件」（一九六五年）と呼ばれる出来事がある。同年に『少年マガジン』に連載が開始された福本和也原作・宮腰義勝作画の「宇宙少年ソラン」に対して手塚が自作の盗作であると抗議し、連載を開始したばかりのSF漫画「W3」を一方向的に打ち切り、ライバル誌『少

年サンデー」に移籍したという事件である。こうした事情に関して
は、当時『少年マガジン』編集長だった内田勝の著作『奇』の発
想—みんな『少年マガジン』が教えてくれた』（三五館、一九九八・
五）に詳しい。ともあれ、面子を潰された『少年マガジン』編集部
は反手塚漫画を標榜し、〈劇画〉路線にシフトする。その嚆矢が、
手塚漫画とは全く異質な感触を持つ水木しげるの登用であった。さ
らに、梶原一騎原作の「巨人の星」（川崎のぼる作画、一九六六—
一九七一）や「あしたのジョー」（高森朝雄名義、ちばてつや作画、
一九六八—一九七三）などのヒットにより、一九七〇年には一五〇
万部の第一期黄金時代を迎えることになる。特に全共闘世代の大学
生が、それまでは子供のものだと思われていた漫画雑誌を好んで読
むことが社会的な話題になり、「右手に（朝日）ジャーナル、左手
に（少年）マガジン」と言われるまでになった。つまり、〈劇画〉
は漫画読者の幅を確実に広げたのである。新興勢力の台頭を前に取
り乱す「一番病」の徳兵衛の姿からは、手塚が水木の「墓場（後に
ゲゲゲ）の鬼太郎」を読んで衝撃のあまり階段から転げ落ちたとか、
「巨人の星」のどこが面白いのか教えてくれとアシスタントに懇願
したという伝説が想起される。もっとも、実際の手塚は、新進作家
に対し激しい敵愾心を抱く一方で、新しさを認めた手法については
撰取に余念がなかった。

（二）手塚「T・L」VS水木「一番病」

水木に「あなたの漫画くらいのことは僕はいつでも描けるんです
よ」と宣言したと噂される手塚は、一九六七（昭和四二）年八月二
七日から翌年七月二一日にかけて、妖怪時代劇漫画「どろろ」を『少
年サンデー』に連載している。戦国時代、天下統一の野望を抱く父
親と四八匹の魔物との契約により、身体の四八箇所を奪われた状態
で生まれた百鬼丸は父に捨てられるが、彼を拾った医師によって身
体の足りない部位を人工物で補われる。やがて少年剣士へと成長し
た百鬼丸は、日本各地をさすらい、身体の各所に仕込まれた武器で
魔物を倒すことで、奪われた部位を少しずつ取り戻す。旅の途中、
コソ泥の少年（実は男装の少女）のどろろと出会い、二人の妖怪退
治の旅が続く——という内容である。出会いの場面で、百鬼丸の数
奇な運命を知ったどろろは、次のように言い放つ——「聞けば聞く
ほどおもしろいやアハハハハ、水木しげるに聞かせたいな」。

「どろろ」について、手塚は講談社版全集（第一五〇巻、講談社、
一九八一・六）の後書きの中で次のように述べている。

ぼくは人一倍負けん気が強く、たとえば漫画でも、ある作家が
一つのユニークなヒットをとばすと、おれだっておれなりにか
けるんだぞ、という気持ちで同じジャンルのものに手を出す、

おかしくありません。／というわけで「どろろ」は、水木しげる氏の一連の妖怪もののヒットと、それに続く妖怪ブームにあやかっつて(?) 作り上げた、いうなれば、きわものです。

水木の影響は、〈妖怪〉というモチーフのみに留まらない。百鬼丸が自らの体の部位を武器化して戦うように、鬼太郎もまた「リモコン手」「指鉄砲」など、人体を武器化して戦う妖怪少年である。

また、百鬼丸が自らの目が義眼であることをどろろに教えるために目玉を地面に落とす場面は、鬼太郎の「目玉の親父」の誕生シーンを思わせるグロテスクな表現が用いられている。一方、百鬼丸の剣劇シーンは、人間の手足が吹き飛ぶといった、従来の手塚漫画にはあまり見られなかった残酷表現が見られる。恐らく白土三平の時代劇漫画の影響であろう。手塚はどうか、水木や白土らの〈劇画〉から、〈解体される身体〉の表現を学んだらしい。この延長線上に医療漫画「ブラック・ジャック」(初期の単行本は「怪奇コミックス」と銘打たれていた)もある。しかし、連載当時の「どろろ」の読者人気は低く、百鬼丸が四八体の魔物を全て倒すことなく、打ち切りの憂き目にあっている。

白土からの影響と云えば、「どろろ」が時代劇として描かれ、為政者の圧政に対する民衆の蜂起というサブテーマを持っていたのは、当時の左翼系知識人や学生から支持されていた「カムイ伝」第一部『ガロ』一九六四―一九七二)を意識したものであろう。そして、

白土と水木は共に月刊漫画雑誌『ガロ』(一九六四年創刊)の主力だった。

手塚は『ガロ』に対抗して「まんがエリートのためのまんが専門誌」を謳った『COM』を一九六七年に創刊している(一九七一年末廃刊)。同誌の主力連載は、手塚自身の「火の鳥」シリーズであった。永遠の命をもたらすといわれる火の鳥を巡り、古代から未来へ、地球から宇宙へと、舞台を変えながら様々な人間の運命が交錯する一大叙事詩である。仏教的な「輪廻転生」という概念を導入することで、全てのシリーズがリンクする壮大な構想を持ち、手塚のライフワークとして、掲載誌を変えながら描き継がれたが、作者の死亡により未完に終わった。しかし、一九六〇年代当時、「火の鳥」を擁する『COM』は、対象読者である青年層から『ガロ』ほどの支持は得られなかったようだ。「当時はサブカル・シーンでも、「白土三平」を読め。手塚治虫には階級闘争が描かれていない」「COMなど読むな。ガロを読め」などということが、マジメにいわれていた」(長山靖生『戦後SF事件史 日本の想像力の70年』河出書房新社、二〇一二・二)という。手塚漫画の再評価を積極的に行っているマンガ評論家・夏目房之介ですら、「私の読者としての実感からも、60年代後期の手塚マンガは古臭く、魅力がなかった。当時ハイティーンだった私にとって、もっと新鮮で刺激的なマンガや劇画が、次から次へとあらわれた時期だったのである」(『マンガの力成熟する戦後マンガ』晶文社、一九九九・八)と回顧している。漫画批評の

先駆者とされる石子順造が評価したのも白土三平・つげ義春・水木しげるといった『ガロ』派であり、手塚漫画には批判的であった。手塚自身も「自己批判というとおかしいですけど、かなりそういう運動（稿者注・当時盛んだった学生の社会運動）をずっと見つめているうちに自分の漫画に非常に批判的になりましたね。それまでのテーマみたいなものを全部捨てようと思ったことがあるんです（中略）下手すると、あのころに私は漫画家を廃業していたかもわかりません」（『一億人の手塚治虫』JJC出版局、一九八九・八）という状況にまで追い込まれていた。

手塚は『ビッグコミック』に一九六九年八月一〇日号から翌年三月二五日号まで「I・L」という漫画を連載している。元映画監督の伊万里大作と、不思議な美女・I・Lが出会う様々な事件を一話完結形式で描く連作である。その第一話「箱の女」からは、この時期の手塚の鬱屈がうかがわれる。伊万里は、かつてはロマンチックな映画で名を馳せた名監督であったが、殺伐とした映画の流行の中で居場所を失い、画と台詞が全くちぐはぐな「宰相殿下」なる不条理映画を撮る。「映画」を〈漫画〉に置き換えて考えれば、「絵とセリフが全然別のもの」である「宰相殿下」は、不条理漫画として一世を風靡したつげ義春「ねじ式」（『ガロ』一九六八・六）や、佐々木マキ、林静一らが『ガロ』に発表していた、ストーリーや台詞の脈絡を全く無視した実験的漫画を揶揄したものであろう。「宰相殿下」のようなひどい映画を撮った理由を問われて伊万里はいう……

「最近では理論闘争とか やたら理屈をこねたがる映画が多いでしょう？ それをやケクンに諷刺したんだけど…結果的には ありゃ私の辞表みたいなものですな／あれで私の映画生命はおしまいです」。こうした自暴自棄的な態度は、左翼系の批評家や読者から叩かれて自信を喪失した、執筆当時の手塚の心情とも重なる。

一九六〇年代後期の手塚は、いわば『少年マガジン』と『ガロ』の挟撃に会っていた形であったが、水木はその両方に関わっていたことになる。手塚はライバルと認めた人物を自身の漫画に登場させる癖を持っていたが、「I・L」連載第二回目の「フレレルノ大統領の宝」（一九六九・八・二五掲載分、単行本では第四話）のコマに水木の似顔絵を描き、ご丁寧に「MIZUKI SHIGERU」という文字を手書きしている。I・Lはアルカード伯爵（DRACULAの綴りの逆読み）の姪という設定であり、専用の棺に吸血鬼よろしく横たわることにより、どのような形態にでも変身できるし、瀕死の重傷を負っても再生できるという設定である。こうした怪奇性もまた、水木に対する手塚の目配せであった可能性もある。

「I・L」の掲載誌である『ビッグコミック』は一九六八年四月創刊で、「ビッグ」とは「大物漫画家」を意味し、創刊当時の執筆陣は白土三平、手塚治虫、石（ノ）森章太郎、水木しげる、さいとう・たかをの五人であった。ここまで述べてきた「漫画」と〈劇画〉の確執に鑑みれば、呉越同舟とも見える布陣である。手塚が「I・L」の連載を持っていた頃、水木もまた「水木氏のメルヘン」とい

うオムニバス連載（一九六九・四・二五―一九七九・一・二五）を持っており、「一番病」はその第二作目（連載一三回目）に相当する。「I・L」においては、前述のように「棺」が重要な役割を担っているが、このことと徳兵エが「カンオケ職人」に設定されていることは、恐らく無関係ではない。また、徳兵エが手塚、「水又屋」が水木、「怪物屋」が石（ノ）森、「山城屋」がさいとうをそれぞれモデルとしているとすれば、ここで揶揄されているのは、『ビッグコミック』執筆陣の熾烈な生存競争の姿でもあったことになる。それにしても、「一番病」を手塚がどのような気持ちで読み終えたのか、甚だ気になるところである。

（三）交差する手塚治虫と水木しげる

「I・L」と同時に連載が開始された「火の鳥 鳳凰編」は、国策としての東大寺大仏殿建立という歴史的背景の中で、宗教および芸術の政治利用という現世的な問題を描きつつ、輪廻転生というモチーフも同時に追求しており、「火の鳥」シリーズ中の白眉とも評される。しかし、この作品の基底に流れるものは、芸術家にとっての創作の喜びや苦しみというモチーフである。鬼瓦を巡る我王と茜丸の対決では、苦難の人生が紡ぎ出した「怒」という内的モチーフを持った我王が、実質的な勝利を得る（しかし、茜丸が我王の過去の罪業を暴露したことで政治的判断により、我王は残った片腕を切

断されて追放されてしまう）。ここには、社会の底辺から四〇歳を超えて這い出して花形漫画家に登り詰めた異才の人・水木しげるに對する、手塚の畏敬の念を看取し得るのではないか。

水木自身も、手塚との対照性には自覚的であった。『水木サン幸福生活論』の中で次のように述べている。

私が四十を過ぎてようやく売れ出したころ、手塚さんはすでに、押しも押されぬ漫画界の重鎮で、スーパースターだった。だから、そのころの手塚さんは売り出したばかりの中年漫画家のことなんかあまり意識していなかっただろう。だが、私は「ライバルだ」と思ってやってきた。若いときから漫画界に君臨してきた彼に対して、屈折した思いもあった。／手塚さんがコンクリート舗装の大きな道を闊歩してきたとすれば、私は細く曲がりくねった悪路をつまづきながら歩いてきたようなものだ。

ちなみに、『少年マガジン』の「創刊10周年記念超大号」発売当時、手塚は満四〇歳、水木は満四七歳であった。水木自身は手塚が「売り出したばかりの中年漫画家のことなんかあまり意識していなかっただろう」と述懐しているが、少なくとも一九六九年の時点において、手塚にとって水木が無視しえない存在になっていたことは、前述の「どろろ」や「I・L」の例を見ても明らかである。他にも、『ザ・クレイター』第七話「三人の侵略者」（『少年チャンピオン』

一九六九・一一・五号)や「ドオベルマン」(『SFマガジン』一九七〇・二)等で、「水木しげる」の名前を頻繁に漫画に登場させている。手塚が水木を「ライバル」視していたことは明白である。

「鳳凰編」においても、水木の顕著な影響を看取し得る。例えば、我王の人生の師となる良弁僧正の初登場シーン(手塚治虫全集第二〇五巻、四三頁)と、物語後半の道行シーン(同全集二〇六巻、一五頁)とを見比べると、同じ人物が描かれてはいるが、背景の密度が全く異なることに気付かされる。前者が簡略化された(漫画的)なタッチなのに対し、後者は草の一本一本まで描き込まれた細密なタッチになっているのである。こうした画法の変化を促したのは、恐らくは水木に対する対抗意識であろう。実際、一九六〇年代後半の水木漫画におけるコマ単位の作画密度は当時としては(勿論、現代の目から見てもだが)圧倒的であった。特に点描を駆使して描かれる岩や石・霧の質感、写真のように綿密に描き込まれた草木の表現、陰影を活かした画面構成は、水木漫画の特徴の一つにもなっている。漫画の背景に本来求められる、状況説明としての役割を超えた「風景」としての存在感は、手塚漫画とは異質の感触を読者に与えるものであった。

手塚が水木調の背景描写を導入したのは「鳳凰編」が初めてではない。たとえば、同作の連載開始に一月先行する「どろろ」ミドロの巻(『冒険王』一九六九・七)の納屋のシーンは、夏目房之介が『手塚治虫の冒険―戦後マンガの神々』(筑摩書房、一九九五・

六、のちに小学館文庫)の中で既に指摘しているように、水木調の背景処理になっている。ちなみに、ここでいう「どろろ」とは『少年サンデー』の連載を終了してから約一年後、TVアニメ化に合わせて掲載誌を変えて再開された、通称『冒険王』版である。『少年サンデー』版が多分に水木漫画を意識しながらも、背景処理においては必ずしも水木調ではなかったのに対し、一九六九年の『冒険王』版では画法も含めた模倣が試みられている点は興味深い。

ただし、「鳳凰編」の連載初期においては、背景処理に関する限り水木漫画を思わせる要素は少ない。むしろ、自然の風景描写をえて抽象的あるいはデザイニング的に処理しようとする意図が感じられる。しかし、物語が重厚さを増すに従って、背景もまた写実性を増していく。つまり、物語の密度が水木的な細密なペン画技法の導入を要求したのである。勿論、一九六九年当時の漫画業界において、細密な風景描写で知られる作家は水木以外にもいた。たとえば、当時水木のアスタントを務めていたつげ義春もその一人である(むしろ、水木名義の漫画や妖怪画の細密な背景は、彼の手になるものが少なくないと思われる)。手塚に私淑した石(ノ)森章太郎が『ビッグコミック』に連載した「佐武と市捕り物控」(一九六八―一九七二)は、当初こそ(漫画的)なタッチであったが、次第に(劇画的)になり、江戸情緒を感じさせる写実的な風景画を随所に挿入するようになる(尚、石ノ森漫画における「風景」の意味については、山田夏樹『石ノ森章太郎論』(青弓社、二〇一六・一一)の第二章で

詳細に論じられている)。また、宮谷一彦は精密なペン画とスクリーントーンの併用で都市風景を描き、後の大友克洋に影響を与えている。しかし、「鳳凰編」における水木の影響は、こうした表現技法にとどまらず、人物造形やテーマにまで及んでいることは、既に述べたとおりである。「火の鳥」シリーズの中でも最高傑作と名高い本作は、水木という異能との邂逅（あるいは衝突）なくしては生まれ得ない作品だったのである。

以上の例が示すように、手塚は新進漫画家の長所を取り入れつつ、自己の漫画表現の改革を繰り返す作家であった。一九七〇年代の〈劇画〉ブームの中の人気不振、一九七三（昭和四八）年の虫プロダクション倒産といった受難の時代を迎え、漫画家廃業を覚悟するも、「最後の作品」として臨んだ「ブラック・ジャック」（『少年チャンピオン』一九七三―一九七八）と、前述の「W3事件」以来関係が硬直化していた『少年マガジン』に久々に連載した「三つ目がおとる」（一九七四―一九七八）が連続ヒット、一九七七（昭和五二）年にはこの二タイトルで第一回講談社漫画賞を授賞する。いずれも週刊連載だが、「三つ目がおとる」は「ブラック・ジャック」に比して、写真を参考にしたと思しき細密なペン画が多い。当時の『少年マガジン』は、後発の『少年ジャンプ』『少年チャンピオン』との対抗上、青年向けの〈劇画〉路線から少年〈漫画〉誌へ回帰しつつあったが、手塚は掲載誌のカラーを汲んで、彼なりに〈劇画〉を――あるいは水木調の画風を消化して見せたのではないか。起死回

生を遂げた手塚は、晩年に到るまで「アドルフに告ぐ」（『文芸春秋』一九八三―一九八五）などの話題作を描き続け、最期まで漫画家として第一線に立ち続けた。

一方の水木は、奇想と細密なペン画の冴えで漫画界の重鎮としての地位を保ち続け、二〇一五年一月三〇日に九三歳で大往生を遂げた。これも「睡眠のチカラ」の為せる業であろう。

*

手塚治虫と水木しげる――この漫画界の巨匠達のライバル意識は、一九六九年に最も激しく交錯した。それは、手塚漫画が翳りを見せ始めた一九六〇年代から、〈劇画〉ブーム全盛期の一九七〇年代への過渡期とも重なる。手塚は水木を意識し、水木もまた、それを受け止めた。『水木さんの幸福論』の「手塚治虫氏のこと」の章は、次のような言葉で締めくくられている。「一番であり続けた手塚さんは大変だったろうなあ、と思う。命を削って戦ってきたのだ。自分の作品に自信を持ち、漫画が大好きでないとできないことである。八九年に手塚さんは亡くなった。また六十歳の氏は私にも衝撃だった」と。

「一番病」は手塚の創作姿勢に対する異議申し立てではあるが、「だってあんなにがんばれる／それは心にハリがあるからですよ」という台詞は、結果的に見れば、生涯現役だった手塚に対する最大級の賛辞とも言い得る。そして水木自身、生涯現役であり続けた。

ちなみに、手塚と水木は、手塚の子息で昔から水木漫画のファン

であった手塚眞の監督作品『妖怪天国』（一九八六）の第二話「おでん」（人を食うおでん鍋を奉納する神社の話）では、俳優として共演している。また、娘達は仲が良いようで、水木悦子・手塚るみ子と赤塚不二夫の娘りえ子による鼎談『ゲゲゲの娘、レレレの娘、ららの娘』（文芸春秋社、二〇一〇・八、後に庫化）が刊行されている。

（いぬい・えいじろう 立教大学兼任講師）

*手塚治虫の漫画に関しては『手塚治虫漫画全集』（講談社、一九七七～一九八四）、水木しげる「二番病」に関しては『二番病（水木しげる幻想と怪奇10）』（朝日ソノラマ、一九八一・一一）を参照した。