

映画的「劇画」 — 1956年の辰巳ヨシヒロ —

松 井 貴 英*

要 旨

本論文では、1950年代後半に「劇画」という呼称を生み出し、劇画工房を結成するなどした辰巳ヨシヒロがいかに関「劇画」を生み出したのかという問題を検討する。特に、1956年に発刊された『黒い吹雪』を執筆した頃の辰巳の作画表現における試行錯誤を、『劇画漂流』における辰巳自身の回想を中心に扱いながら考察していく。また、その当時から定義が曖昧であった「劇画」を、辰巳自身はどのように考えていたのかという問題に関して、「庶民」を手がかりとしながら、考察していく。

キーワード：劇画、辰巳ヨシヒロ、漫画、大衆文化

1 序

「劇画」という呼称を生み出した辰巳ヨシヒロは、現在では、日本においてよりも海外において評価の高い漫画家である。それは、彼の代表作である自伝的漫画『劇画漂流』が英語、スペイン語、インドネシア語、フランス語に翻訳され、ドイツ語でも翻訳予定であることや¹、2005年に作家としてフランスのアングレーム国際マンガ祭特別賞、2010年に『劇画漂流』がアメリカのアイズナー賞で二部門、2012年にアングレーム国際マンガ祭で自伝作品部門の賞を

* まついたかひで、九州国際大学現代ビジネス学部、t-matsui@cb.kiu.ac.jp

受けたこと²、さらには、2011年に、シンガポールの映画監督エリック・クーによって、『劇画漂流』と短編5編をもとに制作されたアニメーション映画「TATSUMI」³が、同年のカヌ映画祭「ある視点部門」にノミネートされ、大きな反響を呼んだ⁴こと、2015年3月に辰巳が永眠した際にはアメリカの*The New York Times*, *Los Angeles Times*, イギリスの*The Guardian*, フランスの*Le Monde*等の大手一般紙が彼の業績をたたえる長文の記事を掲載したこと⁵からも、明らかである。

辰巳がこのような海外において高い評価を受けている理由のひとつに、単なる漫画家ではなく「劇画」家であるということがあるといえよう。しかも辰巳における「劇画」は、つげ義春が述べるように、「あくまでも活劇の延長で日常的ではない」という「さいとう（・たかを）調」ではなく⁶、「日常をリアリズムで描くという感じ」の「劇画」であるといえよう⁷。それは、単に「手塚治虫作品が内包していた青年性を前面に押し出した漫画」「大衆娯楽の中で大人も読める作品」⁸という表現のみでは説明しきれものではないということであると解することもできるだろう。

もちろん、そのような作風は辰巳への高い評価の理由のひとつである。それだけではなく辰巳がそのような作風を作り上げていく過程において、映画から影響を受けたことと、それを自身の漫画表現に取り込み昇華させていったという面に関しても、高く評価されている。

本論考では、辰巳ヨシヒロの「劇画」における映画表現について、彼が21歳であった1956年の書き下ろし長編作品である『黒い吹雪』に関して、自伝的作品『劇画潮流』等を扱いつつ考察する。そして、辰巳が1970年前後において確立させていった自身の「劇画」の作風の萌芽が、1956年時点における彼の作品の中に見て取ることができることを示しつつ、彼における「劇画」とは何であるかを探っていく。さらには、辰巳が活躍した時代における「漫画」の、あるいは他の「劇画」の作家による「劇画」に関する発言との対比をしつつ論じていく。

2 1956年の辰巳ヨシヒロ

1954年に『こどもじま』でデビューした辰巳ヨシヒロは、貸本の初期から末期まで、日の丸文庫やセントラル出版等において貸本まんがを執筆し、またそれ以降も『ガロ』や『COM』等で執筆するなどの活躍をした⁹。そのような辰巳ヨシヒロは、1956年前後に従来の子供向けの漫画ではない、より高く対象年齢層を想定した新しい漫画表現を模索していた。特に1956年の辰巳ヨシヒロは、日の丸文庫から発行された『影』に、創刊号以降、実験的な作品を掲載したり¹⁰、単行本としては、日の丸文庫から刊行された『声なき目撃者』や『帰ってきた男』¹¹、そして映画の表現を意欲的に採用した長編である『黒い吹雪』を執筆¹²するなどした。この時期の辰巳ヨシヒロは、ひとことでいえば、漫画を超えた漫画表現を模索しつつ執筆を続けていたといえるだろう。これ以降では、辰巳のそのような模索に関して、辰巳が影響を受けた手塚治虫の作品に関しての考察、映画表現の作画への採用、辰巳における「劇画」という「思想」¹³に関する検討を行っていく。

3 辰巳ヨシヒロにおける『新寶島』と『ロストワールド』

終戦直後から数年の間の手塚治虫の主要作品として、『新寶島』と『ロストワールド』を挙げることができる。昭和23年に発行された手塚治虫『ロストワールド』は、地球編と宇宙編の二冊にわたる長編の冒険活劇漫画といえる手塚の初期大作であり、ものすごいエネルギーを生み出す石を求めて主人公を始め多くの者たちが五百万年ぶりに地球に接近しているママンガ星へと旅立つも、ママンガ星では最後に残される敷島博士と植物人間のあやめ以外は死んでしまい、地球に生きて帰ってこれたのは私立探偵のヒゲオヤジのみだったという物語である¹⁴。

この『ロストワールド』は、赤塚藤雄（後の赤塚不二夫）¹⁵や辰巳ヨシヒロ¹⁶

にも影響を与えた。また、昭和22年に初版が発行された『新寶島』も、小松実（後の小松左京）、我孫子素雄（後の藤子不二雄[Ⓐ]）、藤本弘（後の藤子・F・不二雄）¹⁷、小野寺章太郎（後の石ノ森正太郎）らに大きな衝撃を与えた。石ノ森は「ハッとするほど新鮮なものでした」と、『新寶島』を読んだ当時の衝撃を回想している¹⁸。また、安孫子は『まんが道』（第1巻）において¹⁹、『新寶島』と『ロストワールド』に関して、「あの『新寶島』がなぜ革命的なまんがかゆうたら、『新寶島』には今までのまんがになかったドラマがある」「小説や映画でしか描けなかったものをまんがで描けるようになった」²⁰や『『ロスト・ワールド』はまさに波乱万丈の大冒険SFドラマだった！ そのスケールの大きさは今までの漫画をはるかに超えて、新しい漫画時代の夜明けをつげていた！」²¹と表現している。

とはいえ、『新寶島』の執筆に際して、アニメーター経験のある酒井七馬のアドバイスを聞いていたであろう²²当時無名の新人であった手塚治虫がこの作品において映画的表现を採用したことが、戦後日本の漫画黎明期における映画的表现のひとつであるといえるとしても、それは、四方田が述べるように「斬新な空間の変容をもって話題を呼び、それはのちに映画的手法の導入という形で神話化された」²³というものであるともいえよう。

この『新寶島』の「神話化」は、次のようないくつかの条件が重なったことが原因のひとつであろう。ひとつには、出版された1947年にこの作品を日本中のまんがを愛好するおよそ全ての少年読者たちが読んでいたわけではなかったであろうということが挙げられよう。辰巳ヨシヒロは「読みだしたのは『ロスト・ワールド』とかあのへんからで、『新寶島』は後から読んだんです」²⁴と述懐している。『ガロ』の編集者であった高野慎三も「『新寶島』が出版された一九四七年は疎開先の農村で暮らしていたから接する機会がなかった」²⁵と述懐している。安価な方法で印刷され一回当たりの印刷数も数千（書き版の場合は四千～五千使ったらその版は使い物にならなくなったであろうとされる）であったと推測されること、また印刷所が転々と変わりながら増刷が続けられていた

という状況²⁶を考慮すると、はたしてどれほど出回っていたかは、はっきりとはしない²⁷。

次に、後に有名漫画家となる作家たちの中でも、安孫子素雄により『新寶島』を読んだ時の衝撃を劇的な描写で表現²⁸されたことが挙げられよう。これにより、後代の漫画愛好者たちに、戦後漫画のルーツとして『新寶島』が位置づけられたという面があったことはたしかであろう。

さらには、手塚自身が固辞していたともいわれるが、長らく復刻版が出されなかったこともあり、『まんが道』等から間接的に知ることができるのみで、実際に読むことができるようになったのはごく最近のことであったこと²⁹が挙げられよう。

さて、先述の『新寶島』に対する評価に続いて四方田は「以来、数多くの漫画家が映画に靈感を得た作品を発表し」³⁰たと述べる。これには、辰巳ヨシヒロも該当するといえよう。辰巳は、『新寶島』に関して、『劇画漂流』においては言及していないが、『劇画暮らし』においては、詳細に言及している³¹。辰巳は、昭和二十二年に兄と共に「衝撃的な大変なまんが本に遭遇」し、「手塚治虫という初めて目にする作者の作品は、これまでのまんがの常識を根底から覆す、画期的な世界を構築」した「画面いっぱいに展開する登場人物のアクションのもの凄さ」は「映画のカメラワークを超えて、縦横無尽の躍動感を見る者に与え」る作品であったと評している³²。そして、「ぼくたち兄弟は、この全く新しいまんがの登場によって、今までのまんがに関する既成観念を変更せざるを得なくなってしまった」とまでの影響を受けたとしている。この作品に関して、辰巳は兄と「これは酒井七馬とちゃうで」などと、夜が更けるのも忘れて語り合ったと述懐している³³。

『劇画暮らし』におけるこの記述は、『劇画漂流』第一話（初出は1996年³⁴）において手塚治虫を偲ぶ会の後に自身の半生を回顧することで始まるこの作品で最初に登場する手塚治虫の作品が『ロストワールド』であること³⁵、そしてこの作品において『新寶島』が登場しないこと、先述のとおり復刻版『黒い吹雪』

におけるインタビューでの「でも、『新寶島』について言えば、正直言って僕らなんかはあの作品を後になってから読んでいるんですよね。出た順に読んでいくわけではないですし、僕らがマンガを読みだした頃は『新寶島』はもう手に入らなかったですから。……読みだしたのは『ロストワールド』とかあのへんからで『新寶島』は後から読んだんです。自分が鶴書房で本を出したあたりですから、四年ぐらい経ってました。ボロボロになった本をやっと貸本屋で見つけて読んだ覚えがあるんですけど、読んだ時はそんなにすごいとは思わなかったですね。それよりも後の作品を先に読んでましたから」³⁶という発言とは異なっている。

この問題に関しては、辰巳は『劇画暮らし』において神話化された『新寶島』に言及しているが、これは『ロストワールド』により初めて手塚作品に触れた時の辰巳の感動を、神話化された『新寶島』に差し替えたものであると解することが、説明可能な解釈のひとつとすることもできよう。本論考においてそのように解釈する理由は、以下の二点である。ひとつは、『劇画暮らし』においては、『ロストワールド』は手塚治虫の家を訪ねた際に手塚に「読んだ作品だけでいいから、作品の採点をしてくれませんか。五点法でも十点法でも、好きな方法でいいです」と頼まれ、「みんな満点です」と答えるも、手塚に「それじゃ困るんです」と言われ、採点をし始める際に、迷わず『ロストワールド』（前後編）と『メトロポリス』に最高点の十点を入れたとの述懐において登場するのみである³⁷が、このように自身において最高の評価を与えている『ロストワールド』が、この『劇画暮らし』の他の箇所において登場していないことが不自然に思われる点である。このことは、『劇画暮らし』において衝撃を受けたと述懐している『新寶島』を『劇画漂流』においてそのように評価していないことが不自然であるということにも共通していえることでもある³⁸。

また、『劇画漂流』上巻14頁の漫画が並んでいるコマに『新寶島』が描かれていないこと、85頁で手塚治虫に渡された作品の一覧表に『新寶島』が記載されていないことも、辰巳がこの時点で『新寶島』を読んでいなかったことあるい

は『ロストワールド』ほどには高く評価していなかったであろうことを暗示しているようにも思われる。

もうひとつは、『劇画漂流』や復刻版『黒い吹雪』でのインタビューの方が、『ロストワールド』や『新寶島』との遭遇の経緯を詳細に描いている³⁹にもかかわらず、『劇画暮らし』においては、「昭和二十二年。ぼくたち兄弟は、衝撃的ともいえる大変なまんが本に遭遇する」⁴⁰という一文で、『新寶島』との遭遇についての詳細は描かれていない点である。とはいえ、どちらも根拠としては蓋然的なレベルのものであるともいえるだろう。

これらを整合的に解するとすれば、辰巳は『劇画漂流』において描かれているように、兄が探してきた『ロストワールド』を兄弟で読み⁴¹、夜が更けるまでこの作品について兄弟で語り合った⁴²というエピソードをもとに、実際は後から読んだ⁴³ものではあるけれども、現在において神話化された『新寶島』を、そのエピソードにおいて読んだ作品であるという多少の脚色が『劇画暮らし』においてなされたとする解釈は、説明可能性の線で妥当であるようにも思われる。また、『劇画暮らし』における「これは酒井七馬ちゃうで」という台詞に関しては、兄の桜井昌一（と辰巳ヨシヒロ）が後に『新寶島』を読んだ際に、この作品の独自性の根拠となるものは、酒井七馬でなく手塚治虫の手腕によるものであると桜井（と辰巳）が感じ、それを自伝である『劇画暮らし』ではあるが、「神話」としての『新寶島』を紹介するという演出として、ここでこのように示されていると解することもできるだろう。

4 戦後漫画黎明期における映画的表现

四方田が述べるように「映画的手法の導入によって神話化された」⁴⁴『新寶島』の「映画的表现」と評される場面について、ここで簡潔ではあるがみておくこととする。

『新寶島』以前の漫画として、第二次世界大戦開戦前に出版された田川水泡

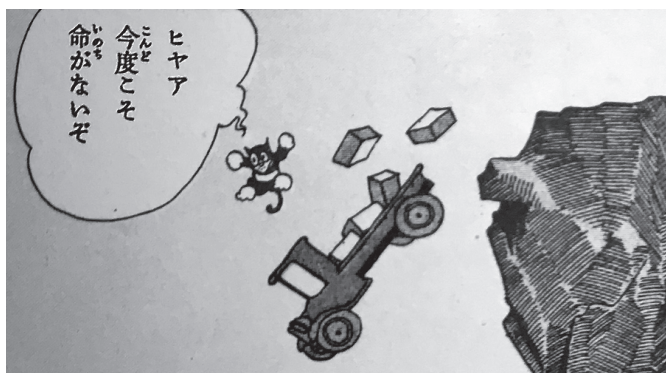
『のらくろ上等兵』を、ここでは取り上げる。

これは、のらくろが軍用パンの入っている箱に身を潜め、まんまとトラックを分捕り、運転して逃走するシーンである。



出所：田川水泡『のらくろ上等兵』24頁 最下段のコマ

図1 盗んだトラックで逃走するのらくろ

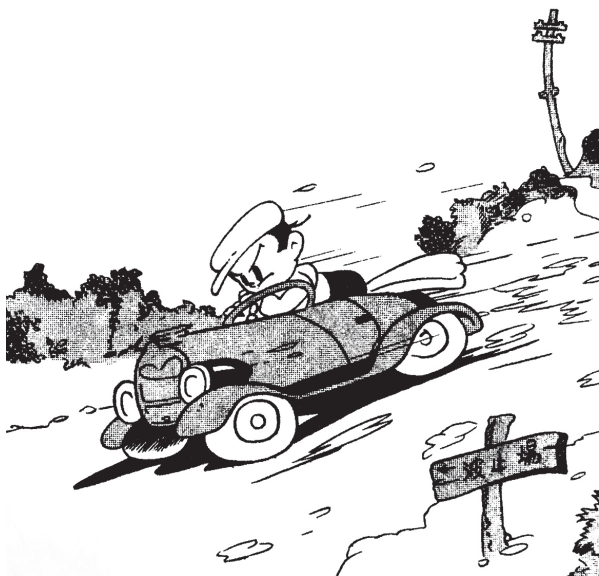


出所：田川水泡『のらくろ上等兵』26頁 最下段のコマ

図2 逃走中に崖から転落するのらくろ

のらくろは盗んだトラックで坂道を逃走し、ついに崖から転落してしまう。このシーンからも明らかなように、絵柄にスピード感や緊迫感を演出するような視点の変化等の工夫といった効果的演出は特になされておらず、走るシーン、転落するシーン、という絵が描かれているのみであるといえる。

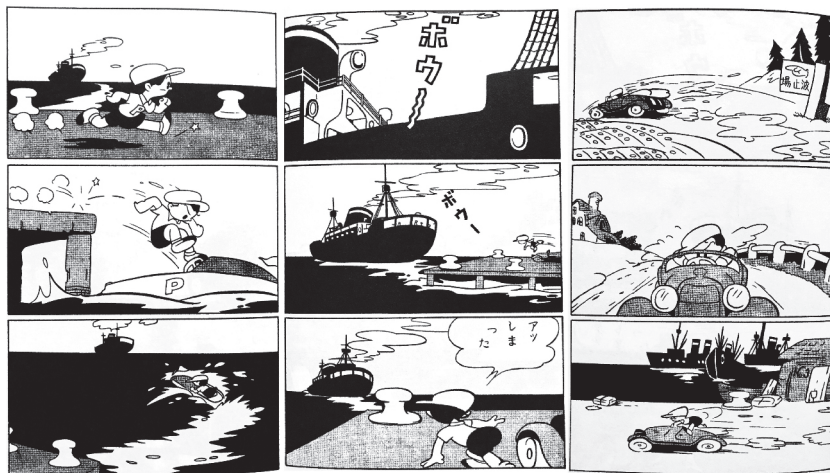
これに対して『新寶島』においては、その冒頭の有名なシーンにおいて、次のように描かれている。



出所：酒井七馬・手塚治虫『新寶島』2頁 冒頭のコマ

図3 オープンカーに乗り疾走する主人公

『新寶島』は、このように冒頭から主人公が運転する自動車が疾走するシーンで始まる。そして、波止場に到着すると、出港する船に乗り込むために、ボートに飛び乗る。



出所：酒井七馬・手塚治虫『新寶島』（右から）3-5頁

図4 「映画的」効果が顕著に見られるシーン

主人公が運転する疾走する自動車が波止場に着くと、船は出港した直後であつたため、近くに泊めてあつたあつたボートに乗り込み、主人公は船を追う。この九コマの間に、視点が目まぐるしく変わり、この場面におけるそれぞれの状況を効果的に表現している。

手塚のこのような表現手法については、「動作のピークの切り出しに優れている」とか「スローシャッター的」であるとか形容される⁴⁵。そのような斬新な手法で描かれた漫画の影響を受けた多くの漫画家が、戦後日本漫画の隆盛を担うこととなる。それら担い手の中で、辰巳ヨシヒロは、そのような手塚治虫の手法を超えた、さらに新たな手法を模索していくこととなる。

5 辰巳ヨシヒロにおける映画的表现

佐藤まさあきから「手塚治虫の映画的手法といわれたものを、さらに数段進歩させたことは間違いない」と評される⁴⁶辰巳ヨシヒロは『劇画漂流』において、『黒い吹雪』執筆に繋がる自身の漫画表現への挑戦や映画や文学からの影響等について描いている。

『黒い吹雪』のあらすじは、『劇画暮らし』における簡潔な説明を引用すれば、「無実の罪で投獄された若いピアニストが、凶悪犯と手錠に繋がれたまま、護送中に逃亡し、猛吹雪の山中をさまよう」⁴⁷というものである。そのような『黒い吹雪』執筆から「劇画」誕生前夜については、『劇画漂流』と『劇画暮らし』の両方で、入院中の兄、興昌に原稿を読んでもらい、講評してもらうシーンの中で言及されている。『劇画漂流』において辰巳は、以下のように兄に語らせている。

興昌「全編これ斜め線という感じの作品やな。コマの流れもますます映画のようになったしな」

辰巳「ペンタッチがちょっと荒い気もするけど、こんなにのびのびと描けたのは初めてや」

興昌「この表現はページの無駄遣いなのか新しいテクニックなのかかわしには分からん。もう「まんが」と呼べんことはたしかやな」

興昌「「まんが」ではおかしいで。絵物語でもないしな」⁴⁸

この会話の直前、『黒い吹雪』85-86頁が再現されたコマが描かれ、そして興昌と辰巳が上記の会話（尤も、話しているのはほとんどが興昌であるが）をし、そしてベッドの傍に座っている辰巳が横を向くような仕草で、無言で兄を見ている。そのようにして、病院でのシーンは終わる。『劇画暮らし』においても、この会話がほぼ同じ台詞で展開されている⁴⁹。

また、『劇画漂流』には、『黒い吹雪』が佐藤まさあきをはじめ作家らに評判が良かったことが、記載されている⁵⁰。佐藤まさあきは「感動しましたわ これこそ新しい「まんが」や思いました」と述べており⁵¹、また、旭丘光志がこの作品を読んで感動したというエピソードが、後日談として提示されている⁵²。

この『黒い吹雪』の着想のひとつは、辰巳が明言しているように『モンテ・クリスト伯』であるとしても⁵³、「短編作品ではコマとコマの間に意味をもたせるなんて無理やな」⁵⁴と考えていた辰巳がこのストーリーを描いたことがアメリカ映画「手錠のままの脱獄」の日本封切より二年先駆けて⁵⁵いたこと、直接のアイデアは「島田一男あたりの短編が載っていたカストリ雑誌じゃないかと思うんですよね。再録かもしれないですけど。」⁵⁶と述べているように、辰巳自身も明確に覚えているわけではないようである。

辰巳が当時感銘を受けた映画として「悪魔のような女」（原題 Les Diaboliques）、「ヘッドライト」（原題 Des Gens Sans Importance）といったフランス映画や「目撃者を殺せ」といった1955年に公開された映画が浅川により挙げられている⁵⁷が、映画的表现に関する着想としては、「（映画を観て、よかったシーンとか、カットとかをメモしておくようなことは）しない」し、また「特に覚えようとしてもいない」と辰巳は語る⁵⁸。当時、辰巳は豊中あたりの三本立ての映画をよく観に行っていたとのことであり、「毎週一回としても月に十二本は観ますね」⁵⁹とのことであるから、新たな漫画表現として使えそうなものを探すべく映画を観ていたわけでもないだろうし、たといいい作品に巡り合ったとしても特定の映画作品の表現を意図的かつ直接的に漫画表現に持ち込もうとしていたわけではないだろう。それよりもむしろ、新しい表現手法を探し求める中で、漫画表現の限界を見据えながらも可能性を拡張していくことで、新しい表現の導入を試み、それに成功したと解することが可能であるように思われる。その中で、結果的に映画的表现を漫画表現に落とし込むことに成功したと解することもできよう。

具体的には、「動きのあるコマはセリフをなくしてすぐに次のコマに目を移

すように工夫する」「動きのある駒は極端に背景を省略して見る時間を短縮させるのだ」「人物のアップは表情から心理状態を読みながらすぐに次の駒に移行する」「大きく細かく描かれたコマは背景の隅から隅まで目を通すその時間だけこのコマの絵は停止する」「一コマに描かれた絵やふきだしの大小によって読者の目がそのコマに留まる時間を計算できるのだ」という分析を、アメリカンコミックを引き合いに出しつつ考察し⁶⁰、そこから

これが「コマと時間のシンクロ」⁶¹

というひとつの結論に至る。そして、そのような表現を用いた自身の漫画を「劇画」と名づけるにいたる⁶²。

このような辰巳自身による考察や「劇画」という名づけは『黒い吹雪』発刊後のことであった⁶³。そうであるとはいえ、上記の考察や「劇画」という名称の使用は『黒い吹雪』発刊の翌年の1957年のことであることと、『黒い吹雪』執筆の時点において既に辰巳は実験的な漫画表現の模索を開始していることから、この作品においてその模索の一定の成果が表現されていると解することが、自然かつ妥当な解釈であるように思われる。それは、『劇画漂流』において、第三十一話の表紙の背景に『黒い吹雪』の表紙のイラストが描かれていること⁶⁴、主人公のピアニストが逮捕されるシーンが再現されていること⁶⁵、執筆中の自身と作品がシンクロしているシーンが描かれていること⁶⁶、そして先述のように兄に原稿を読んでもらうシーンでの作品の再現と、辰巳自身がこの作品をここまで詳細に再現したり執筆中の自身とシンクロさせたりするシーンは、『劇画漂流』の他の箇所には見られないことからいえるだろう。これは、「コマと時間のシンクロ」という表現のありようや、それが表現された自身の漫画を「劇画」と呼ぶにいたることの萌芽として、『黒い吹雪』が位置づけられると辰巳自身が考えていることを示している証拠であるようにも思われる⁶⁷。

6 「劇画」により名指されるもの

高野は、『影』に関して、「どの作品も丸みを帯びた描線」をしており「当時の一般の少年雑誌の『痛快マンガ』や『冒険マンガ』に特徴的な絵柄に近似」しており、「少年誌と比較すれば、いくつか『劇画』としての特徴は発見できるかもしれない」が、それは「内容に規定された結果であるだろうか」⁶⁸と評する。そして『影』の執筆者が「密室トリックに執心するのは、作者の年齢と深くかわっているだろう」とし、「（『宝石』やハヤカワミステリー等による）五〇年代後半のミステリー全盛期の影響を受けないはずがなかった」とする⁶⁹。そして、「手塚調の子供向けの内容では飽き足ら」ず、「映画や小説の影響のもとに彼らは、よりリアルな内容を求めた」のであり、「それが辰巳の唱えた『劇画』だったのかもしれない」と解する⁷⁰。たしかに、高野の考察は大筋で妥当ではあろうが、その「よりリアルな内容を求めた」のは辰巳ら作者たちのみではなく、読者による需要もあったであろうことは留意すべきであろうし、作者たちが求めたそれに関しては、考察を深めていく必要があるだろう。

『劇画漂流』において辰巳は、つげ義春による辰巳自身への評価を、貸本屋で『影』を手に取り読み始めるという場面で、つげに「この身近なリアリティは何だろう？ 絵は泥くさくていまひとつだが、手塚の子供子供したまんがとは違う… どこか違う流れだな」と心の独白として述べさせている⁷¹。とはいえ、この場面の時点では、辰巳はまだ「劇画」という名称を用いてはいない。

このような辰巳における新しい漫画の表現は、その後、辰巳自身が「劇画」と呼ぶようになり、また、賛同する旧知の漫画家たちと「劇画工房」を立ち上げる⁷²ことにより、具体的なかたちとして世に出されたという解釈もできよう。しかし、当時から「劇画」という名称により名指されるものは、辰巳が当初から志向していたもの——特に具体的な作品世界のありように関して志向していたもの——であったわけではないだろう。

「まんがと劇画の違いは読者層の違いであり、コマ割りやフキ出しなど、劇

画がまんがの手法を借りて成り立っている限り、劇画はまんがの一部分」⁷³であるという辰巳の「劇画」の定義は、たとえば佐藤まさあきの「劇画には精神的な要素（心理葛藤か）が入ってくるべきであり「ドラマを主体とする」ものであるとする劇画の定義⁷⁴に近いものであろうが、さいとう・たかをによる「劇画を定義づけるのは読者であって作者ではない」のであり「ストーリーを主体としたものが劇画」であるとする定義⁷⁵とは、やや異なるものであろう。

その他には、石ノ森章太郎による劇画の定義がある。石ノ森は次のように定義する。

「関西出身のさいとうたかをや辰巳ヨシヒロたちが提唱した呼称です。手塚治虫が開拓したストーリーマンガ（傍点ママ）から、さらにマンガの部分を削ってしまった技法、と言えわかりやすいでしょう。

マンガは“漫画”です。読んで字のごとおもしろい絵、です。そのおもしろおかしい部分を削除して、シリアスなドラマをかこうとすれば、もうマンガとは呼べない。ドラマ（劇）を画でかくのだから“劇画”。

一時期、ストーリーマンガさえも、この名称で呼ばれた程に、劇画タッチは一世を風靡し、今なお、確たる路線を継続しています。つまりは、絶好のネーミングだった、と申せましょう。」⁷⁶

また、石ノ森⁷⁷は、『章太郎のファンタジーワールド・ジュン』⁷⁸を『COM』に執筆したことの回想として、「漫画がまんがになりマンガとなって、それでも収まりきれずに劇画からコミックと名称を改めながら増殖してきた結果の、得体の知れない鬼っ子です」と述べているし、「マンガは時代のファッションなのです」とも述べている⁷⁹。

さらには、石ノ森は「黒澤（明）作品に限らず、たくさん映画を見てください。いろいろと参考になることがあると思います。」と、物語における天然現象の利用についての解説の項目の最後に述べている⁸⁰。この項目で石ノ森は、黒澤明の「姿三四郎」に言及しつつ、「緊迫した人間のドラマのカラミに、背景となっている自然の草木や天然現象の雨や風を挿入すると、迫力が倍にも、三

倍にもなる、ということなのです。」と述べている⁸¹。石ノ森はこの本の中で「児童まんが⁸²」家（それはすなわち商業漫画家であるといってよいだろう）になるための心得や技術について語っている⁸³。

「劇画」の定義あるいは「劇画」により名指されるものは、当事者たちやその周辺にいた者たちによってもまちまちであったことが分かる。石ノ森の定義でさえ、辰巳は全面的に肯定することはないだろう。このようなまちまちさについて、辰巳自身が「すでに「劇画」は、私などの手の届かないところで怪物と化していたのだ」⁸⁴と述べることになる。そのような「劇画」の怪物化の一例としては、たとえば1970年に『週刊少年マガジン』におけるさいとう・たかを『無用ノ介』の見開きの絵を示しながらの「1枚の絵は1万字にまさる」という惹句⁸⁵などが挙げられよう。

7 辰巳ヨシヒロにおける「劇画」

『黒い吹雪』を執筆した1956年から約15年を経たその頃の辰巳は、自身では「自分なりの劇画世界」を構築するためにもがき苦しんでいた⁸⁶と述懐しているが、この頃には、辰巳は自身の思想としての「劇画」を表現の方法のひとつとしての劇画により表現することに成功していたともいえるだろう。そしてそれは、先に挙げた「まんがと劇画の違いは読者層の違いであり、コマ割りやフキ出しなど、劇画がまんがの手法を借りて成り立っている限り、劇画はまんがの一部分」⁸⁷であるという「劇画」の定義を踏襲しつつも発展させていったものであったといえるだろう。

一例を挙げよう。昭和46年の『COM』5・6合併特大号における「4大まんが家競作集一庶民一」という企画の中で、「けもの・なみだ⁸⁸」という作品が掲載されている（103-134頁）。この作品は、駆け落ちした夫婦の前に、二人の忘れたい過去そのものである「けだもの」であると表現される或る男が現れ、その夫婦が5年をかけて築いた幸せを壊してしまうというものである。この作品

の重要性は、「庶民」という特集で『COM』に掲載されたこと、そして、特集のトリを取った辰巳の作品の後に、桜井昌一による「まんがの中の庶民」というコラムが掲載されている⁸⁹ことである。

このコラムの冒頭、桜井は「私は自分自身の原点を、庶民性の中にみいだすことができる」⁹⁰と述べ、そして自身の頭の中にあるひとつの庶民のイメージを「家に執着し、社会がどのように変わろうとくらしの為にアクセクはたらく、こうかつで、お人好しで、涙もろい人間たち」⁹¹とする。それに続けて、世間の実際の庶民は自分よりももっと礼儀正しいしノンビリしており、夏の夕方に縁台将棋をしながら世間話をしたり、深夜まで残業したりする人たちであるとする⁹²。さらには、権力により作られたケジメを無条件に受け入れつつ、ケジメの中でうごめいている⁹³のが庶民であるとする。その上で、「元来まんがは庶民のものであったとも言えるだろう。イメージの中の庶民は一昔前の本当の庶民であったのだ。言いかえれば、多くの人達にもてはやされたまんがの歴史は、庶民の生活と心の歴史であった」⁹⁴とする。そして、しばらくは国家のオシキセをすなおに受け入れ科学技術により理想の世界の建設を夢見るSF作品を描くなどしていたまんがは、しかし、時間の経過とともに裏切られ、不信のかたまりは積み重なり、今やあらゆる権威に対して反撃を開始しようとしているとする⁹⁵。

もし「まんがと劇画の違いは読者層の違いであり、コマ割りやフキ出しなど、劇画がまんがの手法を借りて成り立っている限り、劇画はまんがの一部分」⁹⁶であるという「劇画」の定義の読者層を、この桜井のコラムでイメージされている庶民であると解するなら、辰巳が1970年前後に確立しようと苦闘していた「劇画」とは、戦前から終戦前後にかけて生まれ、戦後の混乱期を生き、そして高度経済成長期においても暮らしのためにアクセク働きつつ、時に狡猾であるがお人好しで涙もろく、世間話に興じることもあれば深夜まで残業することもあるといった、子供の頃から青年期にかけて赤本や貸本の漫画に興じ、成人してからも、その頃には既に発行されるようになっていた成人向け漫

画雑誌に興じていたような、そのような庶民を描くまんがの一部分であるといえるだろう。

桜井は辰巳の兄である。また、漫画家として一人前になってからも、辰巳は桜井に『黒い吹雪』の原稿を見せたり、劇画工房に誘ったりしていたことから、桜井と辰巳は漫画家として同士以上の関係であったことは明らかである。それゆえ、当時の辰巳も、この桜井のコラムにおける「庶民」観を肯定的に受け容れたであろうと思われる。

8 まとめ

辰巳ヨシヒロが新しい漫画表現として生み出した「劇画」を定義づけることは、ここまでの考察から、一見すると「劇画」が名指す対象を絞ることやその定義を矮小化させることになるという危険を孕んでいるようにも思われる。しかし、それを差し引いてもなお、名称においても手法においても方向性においても辰巳ヨシヒロにより作られた新しい漫画表現としての「劇画」が、『黒い吹雪』が執筆され発刊された1956年において、特に作画表現という手法の面において、その萌芽を見出すことができ、そしてそれを再評価することの日本の戦後漫画文化における重要性の一端が、本論考において示されたといえよう⁹⁷。

【注】

- 1 辰巳（2011）192頁
- 2 椎名（2018）93頁
- 3 この映画に用いられた辰巳ヨシヒロの短編が集められたものが『TATSUMI』（青林工藝社、2011年）である。
- 4 辰巳（2011）192頁
- 5 椎名（2018）93頁。椎名が紹介している *Los Angeles Times* の記事では、「そこで語られるテーマは現代の読者にも共鳴する」「最初に出版されてから30年以上経つのに、（辰巳作品における）人との交流や自尊心や家族などのテーマは、現代でも万人が共有する問題である」とある。また、椎名は、日本の新聞での辰巳の扱いとの違いから、日本と欧米におけ

る「マンガそのものをめぐる社会的・文化的状況」の違いにも言及しつつ、辰巳の欧米での評価を、それ以降で論じている。

6 つげ (2015) 5 頁

7 つげ (2015) 5 頁

8 とともに、夏目房之介が1996年のNHK人間大学「マンガはなぜ面白いのか〜その表現と文法〜」3回目「手塚マンガから劇画へ」で劇画について語ったものである。(URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Zxc0RQhXIXs> (最終確認 2018年12月31日) なお、現在ではNHKオンデマンド等の公式webサイトでは閲覧できないため、非公式にアップロードされているものを参照した。)

9 辰巳 (2014) 421-424頁

10 詳細に関しては、辰巳 (2014) 176-198頁を参照せよ。

11 辰巳 (2014) 421頁

12 詳細については、辰巳 (2014) 209-223頁を参照せよ。

13 浅川 (2015) は、辰巳における「劇画」に関して、「劇画はスタイルだけではない、いわば辰巳が考案した「思想」であった」と述べる(32頁)。本論考では、この解釈に与しつつ、それがどのような「思想」であったかについても、検討していくことになる。

14 手塚 (1994)。この『ロストワールド』の物語展開に関して、戦後のアナーキーな雰囲気反映されているのか、あるいは第二次世界大戦における大空襲後の廃墟を見た記憶からの影響なのかという解釈上の違い等の興味深い問題があるが(桜井 (2015) 96-97頁)、本論考では扱わない。

15 桜井 (2015) 92-94頁

16 辰巳 (2013) 上巻、13頁

17 桜井 (2015) 89-91頁

18 石ノ森 (1998) 22-23頁

19 藤子不二雄[Ⓐ] (1996) 89-113頁

20 藤子不二雄[Ⓐ] (1996) 103頁。この台詞は、大阪から転校してきた激河大介(げきが・だ いすけ)という同学年である巨漢の(架空の登場人物であるとされる)少年が語っている。藤子不二雄[Ⓐ]が別の場所(藤子不二雄[Ⓐ]、2009年、8 頁)では、中学二年生の時に読んだとしていることや、架空の人物である激河が『新寶島』を貸してくれたという物語の展開から、実際にこの年齢のこの時期(高校生になり、明日から新学期という日)に『まんが道』において描かれたような状況で安孫子と藤本がこの作品を読んでいたわけではないだろう。

21 藤子不二雄[Ⓐ] (1996) 112頁。この解説はト書きで示されている。

22 桜井 (2015) 84頁。この『新寶島』に関しては、酒井七馬と手塚治虫の間でちょっとした諍いがあるなど、酒井と手塚がそれぞれどこまで創作に関わっていたのかについて、これまで幾つかの解釈が示されている等しており、興味深い問題ではあるが、本論考ではこの問題を扱うことはしない。

- 23 四方田（1994）14頁
- 24 辰巳（2010）133頁（復刻版『黒い吹雪』所収のインタビューにおける発言）
- 25 高野（2016）19頁
- 26 竹内（2009、17-21頁）は初版と再版を含め7回に分類している。また、二十万部以上は売れただろうと推測している。
- 27 桜井（2015）84-86頁。桜井は、竹内オサムの「四十万部は大げさだとしても少なく見積もって二十万部以上は売れたと考えていい」という推察を紹介しているのみであるが、書き版一回当たりの印刷が五千部で四回増刷（桜井、2015、85-86頁）しても二万部であるから、発行から年数をかけて増刷を重ねていった結果二十万部以上売れたとしても、出版年に『新寶島』を手に取り読むことができたのは、限られていたのではないかと推測できよう。
- 28 桜井（2015）90-93頁
- 29 桜井（2015）88-89頁
- 30 四方田（1994）14頁。ところが手塚は「でもね、映画的手法というのは別に私が発明したわけではなくて、例えば戦争前にね矢野龍渓さんなんかがアメリカから帰ってきて『スピード太郎』という連載ものを書いた。あそこでも完全にアメリカのコミックを導入したんです。それから大城（のぼる：引用者注）さんなんかも内容によっては、かなり映画を自分で意識して描いていると言っておられます。」（『ユリイカ』1983年2月号、100-101頁）と、巖谷國士とのインタビューで述べている。この手塚の発言からも、漫画黎明期から終戦直後そして劇画の台頭にいたるまでの漫画における「映画的手法」に関しては、大きな問題であることが窺い知られよう。しかし、この問題に関しては、本論考では詳細に扱うことはせず、今後の課題とする。
- 31 辰巳（2014）20-22頁
- 32 辰巳（2014）20頁
- 33 辰巳（2014）22頁
- 34 辰巳（2013）上巻、427頁
- 35 辰巳（2013）上巻、13頁。兄である興昌（物語の中ではこの名前で登場するが、本名は辰巳義興、のちの桜井昌一である。また、辰巳自身も勝見ヒロシという名前で登場する。このように、『劇画漂流』に登場する辰巳兄弟は本名ではないが、明らかな自伝であること、また本論考は辰巳の作品における映画表現に関する考察であることから、本名での言及と物語における氏名での言及が混在することになるが、それらが同一人物を示していることについては了解されたい）が探し回ってやっと見つけた漫画だとして、自分にこの『ロストワールド』を見せるというシーンを描いている。
- 36 辰巳（2010）132-133頁
- 37 辰巳（2014）38頁
- 38 桜井（2015、89-91頁）が、『新寶島』に影響を受けた、後に漫画家や小説家等になる当時の少年の列挙の中に辰巳ヨシヒロを入れていないのも、彼がリアルタイムで『新寶島』

を読んではいなかったと解釈していることを間接的に示しているように思われる。

- 39 『新寶島』に関しては、先述の通り、辰巳 (2010) 132-133頁において、詳細に述べられている。『ロストワールド』においては、辰巳 (2013) 上巻、10-14頁において詳細に描写されている。
- 40 辰巳 (2014) 20頁
- 41 辰巳 (2013) 上巻、13頁
- 42 辰巳 (2013) 上巻、14頁
- 43 辰巳 (2010) 132-133頁
- 44 四方田 (1994) 14頁
- 45 竹内 (2009) 27頁
- 46 桜井 (2015) 166頁
- 47 辰巳 (2014) 220頁
- 48 辰巳 (2013) 下巻、123-124頁
- 49 辰巳 (2014)、220頁
- 50 辰巳 (2013) 下巻、129-131頁
- 51 辰巳 (2013) 下巻、129頁
- 52 辰巳 (2013) 下巻、131頁。『劇画暮らし』(222頁) においても、同様のエピソードが紹介されている。
- 53 辰巳 (2013) 下巻、78-83頁
- 54 辰巳 (2013) 下巻、92頁
- 55 辰巳 (2013) 下巻、126頁
- 56 辰巳 (2010) 130頁
- 57 浅川 (2015) 28頁
- 58 辰巳 (2010) 130頁
- 59 辰巳 (2010) 130頁
- 60 辰巳 (2013) 下巻、200-201頁
- 61 辰巳 (2013) 下巻、201頁
- 62 辰巳 (2013) 下巻、205-206頁。ところで、本論考では、紙幅の都合により、この結論の映画的な表現からの影響あるいはそれとの共通点、そして『黒い吹雪』(そして、『影』や『街』の創刊号における辰巳作品) の作品それ自体に関する分析と解釈については詳細には考察できないため、それはまたの機会に譲るとする。
- 63 この点に関連して、『黒い吹雪』5頁には、日の丸出版が辰巳に了解を得ずにつけた「スリラー漫画」という名称が記載されていることは興味深い。
- 64 辰巳 (2013) 下巻、117頁
- 65 辰巳 (2013) 下巻、118-120頁
- 66 辰巳 (2013) 下巻、121頁
- 67 先述のとおり、今回、『黒い吹雪』に関する詳細な検討 (たとえば「コマと時間のシンク

ロ」がどのように作画表現として落とし込まれているかの検討等）は、紙幅の都合もあり、行うことができなかった。これについては、またの機会に行うこととしたい。

68 高野（2016）75-76頁

69 高野（2016）77頁

70 高野（2016）77頁

71 辰巳（2013）下巻、43頁

72 劇画工房の設立時のメンバーは、さいとう・たかを、佐藤まさあき、石川フミヤス、桜井昌一、辰巳ヨシヒロ、山森ススム、K・元美津であった（辰巳（2014）280-283頁）。その後、「駒画」を掲げていた松本正彦が加入（辰巳（2014）294頁）。

73 辰巳（2014）297頁

74 辰巳（2013）下巻、423頁（浅川満寛（編集者）による作品案内）

75 辰巳（2013）下巻、425頁（浅川満寛（編集者）による作品案内）

76 石ノ森（1998）180頁

77 石ノ森（1998）47-48頁。石ノ森は、大人向け漫画についても饒舌に語っているが、紙幅の都合により、本論考では言及しない。

78 石森（石ノ森）は、この作品により、現実世界とは一線を画す幻想的世界を描こうとしているが、その試みが十全なかたちで成功しているわけではないように思われる。（たとえば、『COM』1968年12月号に掲載された「[ジュン]への疑問？」と題された読者の批判的投稿（216頁）のように、当時そのように感じた読者がいたことは確かである。）

79 石ノ森（1938年宮城県生まれ）と辰巳（1935年大阪生まれ）は同世代ではあるが、特に密な交流があったわけではなさそうである（どちらも相手のことに言及していないことからそれが窺える）。それは、出身地の違いや活動拠点の違いもあるが、「劇画」というものに対する、また大人向けの漫画に対する考え方の違い、あるいは商業漫画に対する考え方の違いによるものであるともいえるかもしれない。そして、そのような考え方の違いは、この石ノ森の発言に顕著に表れているともいえる。とはいえ、この点に関しては考察する必要があるように思われるが、紙幅の都合で本論考ではこの問題は扱わない。

80 石ノ森（1998）165頁

81 石ノ森（1998）165頁

82 現在の少年漫画と同等のものであると解してよいだろう

83 たとえば5頁、190-192頁において、このことが垣間見られる。

84 辰巳（2013）下巻、406頁

85 中条（2009）14頁。ところで、辰巳は、この惹句に対しては批判的である。（辰巳、2014、328-329頁）

86 辰巳（2014）242頁

87 辰巳（2014）297頁

88 目次では「けもの・涙」となっているが、漫画の冒頭頁では「けもの・なみだ」となっているため、「けもの・なみだ」をここでは正式な題とする。

- 89 『COM』昭和46年5・6合併特大号、1971年、135-137頁
90 桜井 (1971) 135頁
91 桜井 (1971) 135頁
92 桜井 (1971) 135頁
93 桜井 (1971) 136頁
94 桜井 (1971) 137頁
95 桜井 (1971) 137頁。このコラムは、その後、庶民と中流階級の垣根はあいまいになっていき、やがては庶民という言葉すらも消滅してしまうように思うが、それはいつになるかはわからない——とされる。
96 辰巳 (2014) 297頁
97 辰巳における「思想としての「劇画」の萌芽が『黒い吹雪』や『影』『街』に掲載された短編等の初期作品からいかに読み取れるか」という問題に関しては、紙幅の都合で、今回は扱いきることができなかった。この問題に関しては、今後の課題として残されている。

【参考文献】

- 浅川満寛 (2015). 「辰巳ヨシヒロと日本の初期オルタナティブ・マンガ・シーン」『アクセス』 (104)、青林工藝社、23-32.
石森 (石ノ森) 章太郎 (1968). 『章太郎のファンタジーワールド ジュン』虫プロ商事.
石ノ森章太郎 (1998). 『石ノ森章太郎のマンガ家入門』秋田文庫 (初版1965年、再編集版1988年).
酒井七馬・手塚治虫 (2009). 『完全復刻版 新寶島』小学館、(初版は育英出版、1947年).
桜井昌一 (1971). 「まんがの中の庶民」『COM』(昭和46年5・6合併特大号)、虫プロ商事、135-137.
桜井哲夫 (2015). 『廃墟の残響 戦後漫画の原像』NTT出版.
椎名ゆかり (2018). 「日本マンガの多様な読まれ方——「世界マンガ」としての辰巳ヨシヒロ作品」『LRG ライブラリー・リソース・ガイド 2018夏号』(24)、92-95.
小学館クリエイティブ (2009). 『完全復刻版 影・街』(初出は『影』は日の丸文庫、1956年、『街』はセントラル文庫、1957年).
高野慎三 (2016). 『貸本マンガと戦後の風景』論創社.
田川水泡 (1969). 『のらくろ上等兵』(復刻版) 講談社 (オリジナルは、昭和7年 (1932年) に大日本雄辯會講談社より発行).
竹内オサム (2009). 「『新寶島』の冒険」『新寶島 読本』小学館、15-27.
辰巳ヨシヒロ「けもの・なみだ」(1971). 『COM』昭和46年5・6合併特大号、103-134.
辰巳ヨシヒロ (2010). 『黒い吹雪』青林工藝舎 (日の丸文庫の初版1956年).
辰巳ヨシヒロ (2011). 『TATSUMI』青林工藝舎.

- 辰巳ヨシヒロ（2013）.『劇画漂流』（上・下）講談社（青林工藝舎（2008）の文庫化）.
- 辰巳ヨシヒロ（2014）.『劇画暮らし』角川文庫（本の雑誌社（2010）の文庫化）.
- つげ義春（インタビュー）（2015）.「辰巳ヨシヒロさんを悼む」『アクセス』（104）、青林工藝舎、2-7.
- 手塚治虫、巖谷國士（1983）.「対話 二十世紀の印象 手塚マンガの方法意識」『ユリイカ 特集*手塚治虫 現代マンガの新展開』（1983年2月号）、96-127.
- 手塚治虫（1994）.『ロストワールド』角川文庫（初出は不二書房、1948年）.
- 中条省平（2009）.「劇画の誕生とその革新性」『影 街 読本』小学館、14-17.
- 藤子不二雄[Ⓐ]（1996）.『まんが道』1巻、（初出は秋田書店、1970年）.
- 藤子不二雄[Ⓐ]（2009）.「『新寶島』から出発した少年たち」『新寶島 読本』小学館、8-11.
- 虫プロ商事（1968）.『COM』1968年12月号.
- 虫プロ商事（1971）.『COM』昭和46年5・6合併特大号.
- 四方田犬彦（1994）.『漫画原論』筑摩書房.