

手塚治虫のマンガが世界

はしづめ だいさぶろう
橋爪 大三郎
(東京工業大学教授)

「世界のなかの日本人像」
をめぐる一考察として

手塚治虫の名

は、戦後の日本人にとって、独特の響きを持つ。一九四五年の敗戦から経済大国へと不死鳥のように再生していった歩みを、彼の長編『鉄腕アトム』(一九五二―六八年)や『火の鳥』(一九五四―八六年)に重ね合わせて想起こそす人々も多いはずだ。

手塚治虫(一九二八―八九年)は、日本の戦後マンガの代名詞である。のみならず、一九六三年にアメリカで放映された『アストロ・ボーイ』の成功により、その後世界を席巻した日本TVアニメの開拓者(フアウンディング・ファーザー)として海外でも広く知られている。マンガを一つのジャンルとして確立し、文化の域に高め、日本からのオリジナルな文化発信のメディアとした最大の功労者こそ、手塚にはかならない。

日本人なら誰もがよく知っている手塚治虫のマンガをめぐって、ここでは二つのことを考えてみたい。第一に、戦後日本が

これほど広汎に、手塚マンガ(あるいは、そもそもマンガなるもの)を受け入れた理由は何か。第二に、日本マンガ(アニメ)はどういう理由で、世界の人々に受け入れられる普遍性を獲得したのか。

手塚マンガの衝撃

戦後すぐに現れた初期の手塚マンガ(たとえば『新宝島』(一九四七年)など)が、当時の子どもたちにとってどれだけ新鮮な衝撃だったか、同時代の読者でなかった私にはわかりにくいところがある。多くの人々の見方を総合すると、それは、①映画の手法を取り入れた、動きのある画面構成(技法)、②緊張感ある長編のストーリー展開(構成)、③癖のないなめらかな描線と魅力的な登場人物(キャラクター)、④科学技術の知識にもとづいた空想世界の構築(サイエンス・フィクション)を兼ね備えて、戦前のマンガと根本的に違った新しいものだったという。ともあれ手塚マンガは、すべての後続する作家たちに影響を与え、日本のマンガの正統をかたちづかった。

個々のマンガの内容に即して、手塚マンガ論を展開するのは、ほかの誰かにまかせるとしよう。それよりもここでは、手塚マンガの読まれ方について考えてみたい。

手塚作品の発表媒体は、赤本(貸本屋を中心に出回るマンガの単行本)↓月刊マンガ誌(『少年』『漫画少年』『少女クラブ』など)↓週刊マンガ誌(『少年サンデー』『少年マガジン』など)↓アニメ(劇場、TV)へと変わっていった。このうち、手塚マンガの骨格をつくったのは、最初の二つ。『鉄腕アトム』『ジャングル大帝』(一九五〇―五四年)『リボンの騎士』(一九五三

―五六年)などの主要作品は、いずれも一九五〇年代に月刊マンガ誌に発表されている。

五〇年代は、まだテレビが普及する前。自動車も少なく、受験競争も激しくなく、都会でもあちこちに空き地があった。近隣の子ども集団が健在であり、子ども文化は戦前以来の大衆文化の色合いを残していた。駄菓子屋、紙芝居、貸本・マンガ、がき大将、ベイゴマ・メンコ・草野球。子どもは大人に干渉されない、子ども独自の世界を生き延びて、ラジオや新聞など当時のマスメディアの情報からも自由な場所にいた。

当時の日本社会は、現在に比べると、社会階層ごとの消費生活や文化の違いがはっきりしていた。貸本屋でマンガ本を借り、駄菓子屋に入りびたっている子どもたちと、ピアノやバレエを習い、世界少年文学全集や科学雑誌の頁をめくる子どもたちは、まるきり種類が違った。六〇年代にテレビが共通文化の地位を確立するまで、学校の外側に、すべての子どもが共通に興味をもつ媒体はなかった。(ラジオは一家に一台、大人たちのためのもので、子どもが自由にできるものではなかった。)

そんななか、マンガはどちらかと言えば、低級な子ども文化に属すると見られていた。駄菓子屋の買い食いやアイスキャンデーを禁じられていたのと同じような意味で、マンガを読んではいけないことになっていった子どもがいた。いまと違っては信じられないだろうが、マンガは罪悪感なしに見ることができない、一種のタブーだったのだ。

そのタブーが解かれ、マンガが子ども文化の中心となるためには、誰かがマンガを高級文化に引き上げる必要があった。その役割を担ったのが、手塚治虫である。

手塚治虫は、中流の家庭に生まれ、大阪大学の医学部を卒業



手塚氏とキャラクターたち
©手塚プロダクション

した医師で、医学博士の学位も持っている。マンガ家としては、思いつ切り高学歴だと言っている。そんな彼は、自分の役回りを心得て、マンガを社会的に認知してもらうために、教養ある紳士としてふるまった。そのせいか彼の作品は、どう間違っても俗悪だの下品だのと言われないように、自己規制(検閲)の分厚いベールがかかっているように感じられる。

手塚の父はホーム・ムービーに凝って、ミッキーマウスやハ

リウッド映画を自宅で上映した。母はマンガに理解があり、治虫がマンガの道へ進むよう励ました。ファウストや千夜一夜など、世界の名作も手をのせば本棚にあった。そんな中流の家庭に生まれた手塚が、貴種流離譚(高貴な血筋の人物が、自分の低い人々のあいだを放浪する冒険の物語)のように、マンガ作家を志望し、徹夜をいとわぬハードな創作の生活に入った。戦後マンガの社会的評価が高まるために不可欠な神話的人物が手塚だったのである。

客観的な状況がこのように揃っていたのに加え、手塚の個人的資質も、こうした役回りをこなすのにうってつけだった。手塚は、自身の回想『ぼくのマンガ人生』岩波新書、一九九七年によれば、泣き虫の「いじめられっ子」であり、いじめられないですむ特技を身につけるために、マンガの修練を積んだという。彼のマンガでは、子どもたちを喜ばせたいというサービス精神、それと、自分の存在を認めてもらいたいというぎりぎりの叫び、この二つの動機が分かちがたく結びついて、描線を踊らせている。時にそれが痛々しく、むしろうるさく感じられることさえあるほどである。

長編のストーリーマンガは、手塚にとつて、自分の個人的空想(イリュージョン)のなかにおおぜいの読者(子どもたち)を巻き込んでいくことができるという点で、最高の快楽を与えるジャンルであった。本来、そうした空想(イリュージョン)の質は、文学のものである。けれども文学は、当時間もいまも限られた読者のためのものであった。マンガは映像であるために、敷居が低い。すべての子どもたちのための、大衆的な作品である。子ども大衆がより質のよい、高級なイリュージョンを求めるといふ時代の動向と、手塚マンガはマッチしていた。

テレビが登場するまでの五〇年代、手塚マンガの与えるイリュージョンは、それ以上のものがない究極のものであると、子どもたちには感じられた。(それをしのごいがあるとするれば、品であること)を示している。

鉄腕アトムはなぜ、人々に快く迎え入れられたのであろうか。アトムはロボット、すなわち科学技術の産物である。戦後復興から高度成長へと向かうその時代、科学は、豊かで文明的な未来を約束するパスポートを意味した。科学技術の手助けなしに日本の発展はありえないことを、誰もが知っていた。

もちろんその一方で、アトムは、科学技術のマイナス面——原子力の暗い影をひきずるもいる。原爆(アトミック・ボム)や水爆の実験が続き、冷戦が激しさを増す五〇年代は、いくら子どもでも科学技術の進歩を手放して喜べる世界ではなかった。ウラン、コバルトといったアトムの兄弟たちの名前も、露骨に原子力をイメージさせる。アトムのNBCネットでの放映題名が「アストロ・ボーイ」に変わったのも、日本に落とした原爆を連想したくなかったからかもしれない。

にもかかわらず、アトムは明るい。まず、アトムは「子ども」である。彼は、無邪気な、造られた「存在」であり、この世界に対して責任がない。アトムの心の動きは、読者の子どもたちが、すんなり過不足なくたどれるものだ。第二に、アトムは、ものごとの善悪を判断できる電子頭脳をそなえている。自分で考えることをせず、操縦桿を奪われてしまえば悪人の命ずるままに動いてしまう「鉄人28号」と違い、アトムはあくまでも自分で判断し、自分で行動するロボットだ。思うまま自由に行動しても、善悪の判断を誤らない(悪いことを考えることができない)幸運な予定調和が、アトムなのである。

もつともアトムはその一方で、しばしば、自分は何者かという、アイデンティティーの問いにままられる。ロボットの身体と人間の心。彼が戦い、破壊するのは、敵のロボットなのだ。少年のまま、成長することも老いることもない。亡くなった息子の身代わりにアトムを製作した天馬博士は、人間の子とも違っていないままで経っても成長しないアトムに腹を立て、見捨

何年かに一度公開される、ディズニの劇場用アニメだったろう。手塚マンガは、東西の古典から選びとったプロットをストーリーの各所にちりばめ、そのじつ、手塚自身が個人的資質として隠し持っている多形倒錯的世界をあちこちにこっそり忍ばせたものだった。手塚マンガのエロチシズムが抑制のきいた品のよいものであるのは、手塚による自己検閲の結果である。こうして手塚は、自分のなかのすべてを、作品(子どもマンガ)に注ぎ込むことができた。これが、彼が多作で、息長く一線で活躍し、そのイリュージョンが尽きることをなかつた秘密である。つまり手塚マンガは、「ほんもの」だった。親たちも、それを子どもから取り上げることなためらった。

鉄腕アトム——戦後日本の自画像

手塚の生み出した数々のキャラクターのなかで、もつとも多くの人々に知られ、手塚マンガのシンボルともなっているのは、「鉄腕アトム」であろう。手塚はのちに、このマンガを「最大の愚作」と評したが、それはアトムが作者の手を離れ、人々のイメージのなかをひとり歩きした度合い(つまり成功した作



「鉄腕アトム」より ©手塚プロダクション

ててしまう。それを引き取り、育ての親となつたお茶の水博士にアトムはなつきながらも、父を忘れかねている。

性別さえもあいまいである。手塚によれば、アトムははじめ女だった。目(最初はまつげがついていた)や髪型(ミッキーマウスを真似て、どちらを向いても角のように巻きあげた髪が二本見える)に、その証拠が残っている。それがいつの間にか、読者に少年と受け取られていくうちに少年となり、妹ウランの「兄」となつてしまった。

このような幼さと未熟さを残した、正義の少年ロボット——アメリカなど先進国にとつて、このキャラクターこそ、当時の日本の対外イメージにふさわしいものだったかもしれない。それは曲がりなりにも、日本に民主主義が定着し、欧米世界を「養父」として歩んでいることの象徴だった。

手塚は永遠のマンガ少年である

「鉄腕アトム」や「ジャングル大帝」に代表される日本アニメは、どういう理由で海外の国々に受け入れられていったのか。

まず第一に、テレビの普及がある。先進国にせよ、発展途上の国々にせよ、子どもがテレビを視聴する時間帯を埋めるため、毎週大量のソフトが必要になった。アニメに対する需要も、当然大きい。ドラマと違って、製造コストと技術を要するアニメは、完成品を輸入するのが早道だった。日本アニメは、コストと品質の点から言って、それなりに競争力があつた。

第二に、マンガやアニメは、言葉の壁を越えやすいこと。「ドラえもん」などマンガの場合、吹き出しの日本語を翻訳するだけで、たちまち理解できてしまう。アニメの場合、現地語に吹き替えるだけでよく、もつと簡単だ。アニメ制作費の大部分は動画部分が占め、音声部分のコストは微々たるもの。吹き替え

るだけで放送可能な外国産のアニメは手ごろなソフトなのだ。
第三に、アニメのヒーローは無国籍で、文化・民族の壁を越えやすいこと。アトムはロボット、ジャングル大帝はライオンであり、そもそも人間ではない。「リボンの騎士」の主人公は人間（少女）だが、これを見たある外国人は、一体どこが日本人なのかと目を剥いた。手塚は、理想化された日本人だ（「ドラえもん」は日本人に似ていなくて当然だ）と答えたという。「ドラえもん」は日本の家庭生活を背景に描いているが、文化の違いはあまり問題にならず、中国などでもよく読まれている。

アニメとマンガの間には、しかし、齟齬があった。
アニメ（とくにTVアニメ）は、コストを抑制し画面の動きをおさえても、毎週放映できるだけの分量を供給しなければならぬ。一方マンガは、ストーリー性を重視して、完結した長編を、いくらでも長く描くことができる。どちらで自分の本領を発揮するか、手塚はむしろ岐路に立たされた。これは、経済問題（虫プロの倒産）として表れた。

ディズニーのように、早くからアニメ作家として出発したアーティストの場合、劇場用アニメキャラクター商品へと展開していくのが自然だった。テレビが普及する（カラー化する）前の絶妙な時期（ハリウッド映画の全盛時代）に、彼の作品は興行的な成功を収めている。

手塚の場合、マンガの収益をアニメに注ぎ込み、TV用の粗悪で平板な作品を量産する——それでも子どもは喜んだが——という、不毛な自転車操業に陥った。彼はディズニーを意識し、自分の多才を過信した。しかし手塚の本領は、マンガにこそあった。長編のストーリーマンガは、日本独自のジャンルであり、彼はその第一人者なのである。

手塚治虫はしばしば、「ヒューマニスト」「科学と人類の未来を信じる理想主義者」などと語られる。これは、鉄腕アトムなど

TVアニメのせいで広まった、粗雑で不正確なイメージだ。本来の手塚作品（長編マンガ）は、そんなに単純でなく、複雑な構成を持っている。まずキャラクターの性別がしばしばあいまいである。サディズムやマゾヒズム、幼年愛や老人愛といった多形倒錯的なテーマも見え隠れする。「ジャングル大帝」ではアフリカを舞台にした多民族的な社会背景、「アドルフに告ぐ」（一九八三—八五年）では第二次大戦当時の、「鉄腕アトム」では未来の日本の、時代背景が描かれている。子どもの体験する現実の限られた直径（いま・ここ）を空間的・時間的に超え出る、もう一つの世界をマンガのなかに組み立て、そのなかに子どもを引き入れることで、大きな知的興奮と解放感を与える。——これが、手塚マンガに共通する構造であると思う。

手塚治虫はなぜ、生涯第一線を退くことなく、あれほど精神的な創作を続けることができたのだろうか。それは彼が、マンガを描くことで、世界を創造する快感を覚えていたからだ。マンガという表現を通じて、時間・空間の支配者となる、神に等しい位置に立つ快感。彼が生み出すマンガは、世界の縮図でなければならぬから、複雑で、こみ入っており、十分にリアルである（けっして理想主義的でない）。むしろしばしば、暗く救いのない結末が用意されている。手塚は、学生時代に工場に勤員され、大阪大空襲に遭遇して地獄を見た。このときの体験が核になって、彼の世界観が育まれたとも言える。ともかく彼はマンガのなかに、自分の想像力のすべてを注ぎ込んだ。

手塚のライフ・ワークと目される「火の鳥」は、こうしたマンガ世界の総体への信頼を表すメタ・マンガである。過去に、未来に、時空を超えて甦り続ける火の鳥。それは、彼の描くさまざまなマンガ世界（鳥宇宙）が、一つの全体（大宇宙）コスモス）に統合されていることを象徴する。一つ一つのマンガは、反復であると同時に再生であり、誕生であると同時に回帰なのだ。

こうした「火の鳥」の構想は、手塚マンガを、一つの逆説のなかに置くことになる。

手塚はあるとき、マンガの特徴を、①変形、②単純化、③誇張、によって定義したことがある。これらの特徴（フィリター）をとおして、マンガは、複雑な大人の現実世界を、子ども（青少年）の心的世界のなかに移しかえることができる。なるほど、マンガ世界も多様で複雑であろう。しかしそれは、あくまでも、大人の現実世界の不完全な写像、ミニチュアにすぎないのだ。

それはたとえば、手塚マンガがいわゆる性描写をどれだけ避けているかを考えれば、理解しやすいだろう。

手塚マンガの壮大なスケールは、それがミニチュア世界であることで、可能になっている。社会経験が乏しい子どもは、想像力を働かせてマンガ世界にもぐり込み、それをもう一つの現実として堪能できる。言い方を換えれば、子どもたちのためのものであるから、マンガはミニチュアであってよいのだ。

手塚治虫はだから、自分の想像力をいつも、子どもの水準に合わせておかなければならない。「火の鳥」の構想にあるように、マンガが子どもの想像力の駆けめぐる時空をくまなくカバーすると考えるなら、ますますそうなる。この意味で、手塚は永遠のマンガ少年なのである。

アトムとオウムの間

欧米的な教養の影響を受けながら、自分独自の想像力のありつたけを羽ばたかせようとする創作者たち。手塚治虫も、そう



手塚治虫氏

した日本の伝統に連なっている。

仏教的であるけれども、キリスト教的でもある。科学的であるけれども、オカルト的でもある。——日本的な想像力のかたちは、徹底するとはしばしば、そんな両義性をそなえるようになる。石原莞爾（一八八九—一九四九年、満州事変時の関東軍参謀。熱心な日蓮主義者であり、かつ、世界最終戦争の主唱者）、宮沢賢治（一八九六—一九三三年、同じく日蓮主義者で、農学を学んだ）、三島由紀夫（一九二五—七〇年）、麻原彰晃（オウム真理教の主宰者）、……この列に、手塚治虫の名を続けてもよいのではないか。

オウムとアトムを同列に並べることには、異論もあろう。しかし、よく考えれば、これは突飛な類比ではない。

手塚マンガの世界が、オウム真理教のように反社会的で危険だとか、支離滅裂だとか言うわけではむろんない。しかし両者は、正反対でありつつ、日本人の想像力のかたちの二つの極端なのだ。そしてそこに共通するのは、独特の宗教的な歴史背景（仏教やキリスト教の受容と排除の仕方）にもとづく、あるパターンではないのか。とすれば、日本人が世界を再構成する発想の独特なパターンを、手塚治虫のマンガ世界を通じて観察できることになる。

手塚作品を皮切りに、日本のアニメがいまも続々世界に進出している。それらは、世界の人々を楽しませると同時に、日本と日本人を理解するためのヒントの塊りにもなっている。それらを通じて、日本人の想像力のあり方、世界の見方、感じ方をのぞき見ることができる。その原型である手塚作品に対して内外の人々の関心がますます高まっているのも、当然だと言えよう。