

## 現代劇画にみる日本の伝統

田 中 日 佐 夫

この小論は「成城大学公開講座」で講演した要旨をまとめなおしたものである。本来ならば『成城大学公開講座4』の中に収められてしかるべきものだったのであるが、図版等諸般の事情によって発表の場を変更した方が適当と考え、ここに発表するものである。

### 現代劇画をとりあげる理由

「劇画」をこういう大学の公開講座でとりあげることには、不愉快な違和感をいだかれる方も多いでしょう。私自身、場ちがいな、不向きなテーマではないかと、心の中では大

いに不安に思っているものです。

私たちの世代の常識から言えば、岩波文庫などを読んでいて当然の大学生が、いまでは電車の中で堂々と部厚い少年マンガの本を見ています。そういう風景や、同年輩の人たちがコミック誌を大層まじめな顔をして読んでいる姿を見れば、私でさえ、自分のことは棚にあげて、眉をひそめたくなくなります。なぜかわらしい世相だ、とも思います。

しかし、同時に私は現在の「劇画」そのものとその周辺にうずまいているエネルギーというものを見落としてはならないと考えるのです。

いま「劇画」は大変な勢いで製作され、印刷され、そし

て想像を絶する大量販売によって社会の需要にこたえています。ここでは細かいデータは省略しますが、例えば、あとで資料としてお目にかける絵の相当部分をこの雑誌からとっている——ということとは私の一番の愛読(見)誌というわけですが——「ビッグコミック」(小学館)などは、公称発行部数実に一〇万部と言います。同種の劇画(コミック)誌として、ほかに「ビッグコミック・オリジナル」(小学館)や「リイドコミック」(リイド社)など、私の頭に浮かんでくるものだけでも六、七種のものがあります。実際はもっと多いのですが、そういう各誌がそれぞれ何十万部という発行部数をあげているわけです。

その上、私はあまりくわしくないのですが、少年向け週刊誌、少女向け月刊誌が五、六種類ずつあって、それぞれがおおむね一〇〇万を越える発行部数を誇っています。これは大変な数字と言つてよいでしょう。

私は、特に文化のことを考えるときには、現に生きている文化、現在ヴィヴィッドに活動している文化、そういう文化をまず見据えていかねばならぬ、と考えている人間です。日本人はなぜかそういう視点を忘れがちです。生きて動いている現実からなにかを考えるのではなくて、長い歴

史の中で評価のきまったものの中で私たちの文化を考えようとしています。また伝統というものを考えるときでも「茶道」とか「華道」とか、すでに「」の中にくくられていて、できあがった「伝統文化」の中にそれを見ていこうとします。

もちろん私とてそういうすでにできあがった「伝統芸術」を評価するのにやぶさかな者ではありません。また特に「伝統芸術」の歴史や真の姿を、たえず新しい視点から研究する必要を知らぬ者でもありません。私もそういうことをしてきましたし、いまでもその意欲を失っていないつもりです。ただ、現在さかんに刊行されている「日本文化論」あるいは「日本文化史」などが、それを見たり論じたりする視座があまりに現代の文化状況から遠く、その評価があまりに既成のものによっている、つまりその対象のもっている創造性を、現在の目で創造的に評価する感度を喪失してしまっているように思えてしかたがないのです。

思えば、私たちがいま世界に誇っている創造的文化、すなわち浮世絵とか桂離宮の美しさの評価は、少なくともその意識的な、体系的な評価というものはまず外国人によって教えられたものです。民衆の中でほんとに生き生きと生

命力を充満させて存在していた美術作品も、あるいは抑制のきいた表現の底深くに秘めていた民族特有の創造性も、そのどちらもが外国人によって創造的に発見されたことは忘れてならないことでしょう。

さらに加えて、竹久夢二なども、その作品の価値がいまになってようやく無視できないことが認識され、近代美術史の中に組みこまれてきた状態です。

つまるところ、私たち日本人はわが国のいろいろな文化現象を評価する場合、ともすれば、何世紀も前に創造されて、社会的に固定し、すでに先人によって評価の決定されたもの、あるいはなんらかの権威によって格づけされたもの、そういうものしか対象にえらばないという悪いくせが強く残っているのです。私たちはいまこそそのくせから抜けださねばならないのではないのでしょうか。

そういうことを思うにつけ、いよいよ私は現在最もエネルギーギッシュな動きをみせているものの中から「日本の伝統」を考えねばならないと思ったのです。そこで私は、前に述べたような瞳目すべきエネルギーをもって、現代社会の中で存在を誇示している視覚芸術「劇画」を取り上げ、その中に「日本の伝統」を考えようと思うのです。

## 劇画のうまさとその性格

私はいま「劇画」のことを「視覚芸術」とよびました。

まずこのことに異論があるかもしれません。私自身、なんでもかんでも「芸術」にしてしまうのはどうかと思いません。「芸術」とよぶことによって、むしろそのよばれたものの本来の性格がねじまげられてしまうこともあるでしょう。「劇画」なども無理に芸術などと称さぬ方がよいようにも思います。これまた「」つきの「芸術」に押しこめることによって、その野性的なエネルギーが減退して、妙な教養主義の対象となり、独自の社会に対する毒性も弱められ牙の鋭さもなくなってしまうかもしれません。私はそれを恐れます。

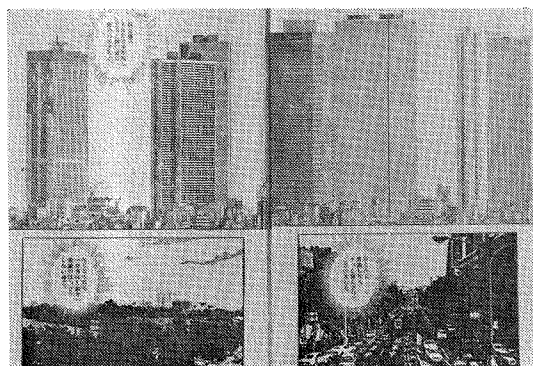
ただ、私がここであえて劇画を「視覚芸術」とよぶのは、その絵のうまさを広く認めていただきたいからなのです。

いま劇画を描いている方たちは、まことにうまい、いい絵を描いています。例えば写真1〜3に示した現在人気の劇画的絵の絵を見てほしいのです。写真1のちばてつや氏

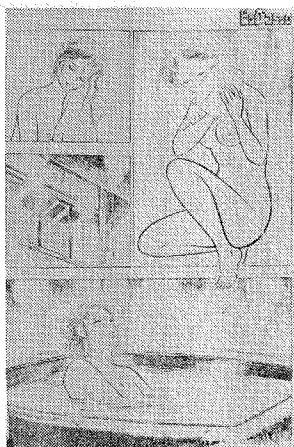
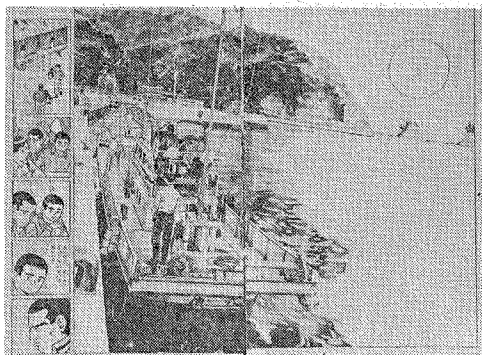
の駅頭の風景、向うのホームの屋根とその下の電車がデフォルメにしても少々狂った描き方だと思えますが、情景描写としては非常に適確な表現だと思えます。オバサンが歩いているホームの空間など、そぞろ都会の哀愁をさえ感じさせます。写真2の広い大空の下に集まる男性群像、それなりの構成力もっています。写真3の超高層ビルが乱立



上から、写真1 ちばてつや「のたり松太郎」(『ビッグコミック』連載)、写真2、3 本宮ひろ志「男樹」(『ビッグコミック』連載)



する都会の風景、これもそれなりの工夫された表現法を駆使しているようです。決して悪い絵ではありません。もしお疑いの方がおられるなら、私もそういうことを何回か試みたのですが、写真4や写真5などの絵をちぎって小さいガクブチに入れて、いわゆる鑑賞していただきたいのです。二冊二〇〇円か三三〇円の雑誌からちぎってき



た印刷された絵」という先入観にじゃまされない限り、十分に鑑賞にたえうるものです。例えば日本画家の加山又造氏の裸婦のスケッチを鑑賞すると、劇画家の本宮ひろ志氏の写真4の裸婦を鑑賞するのとそれほどちがわないことに気がつかれるのではないでしょう。

右、写真4 本宮ひろ志「男樹」(『ビッグコミック』連載)

左、写真5 青柳裕介「土佐の一本釣り」(『ビッグコミック』連載)

か。鑑賞家としては少し冒険に過ぎる言い方のようにも思いますが、私はあえてそう申しあげたいのです。そしてさらに私が注目したいことは、劇画の絵には、現在の画壇の絵、公募展に並んでゐる作品群に全く描かれていない現代社会の現実がたくましく描かれてゐることなのです。いま公募展に行つて何百点、何千点の作品を見ても、なぜか現代都市の中に生き生きと歩き廻つてゐる群衆や、走り過ぎていく自動車や電車や航空機を描いた作品はほとんどありません。またサラリーマンが楽しんでゐるマージャンの場面などを描いた作品もありません。その原因については別に考えねばならないのですが、劇画はそういうなまなましい現実場面を、たくましい意欲で描ききつています。このことも劇画を考へるとき十分に評価しておくべきことと思ひます。

しかし、言うまでもなく劇画とは一枚の絵でなり立っているものではありません。「劇画」というものの誕生をいま歴史的に説明しようとは思ひませんが、一般的に「劇画」と呼ばれてゐるものの特徴的本質は次のように言えるのではないでしょうか。

第一に説話・伝説などをふくんだ広い意味における物語



写真6 東史朗作，川崎三枝子画「夜叉」  
 (『週刊漫画 Times』連載)

性・ストーリー性を内容として、表現媒体としては絵画がきわめて大きな分量を占めているといえるでしょう。そういう意味では現在の純粹絵画の文学性排除の方向とはあい入れない方向を示しています。しかし、長い絵画の歴史においてどちらがより一般的な性格であったかということとは、こういう機会に考えてみる必要があると思います。ストーリーの展開のうえで、写真5のように画面の中に説明文や会話が文字として挿入されますが、劇画内容のほんとの理解は文字を読むことではなされて、絵を見る

ことと文字を読むこととが同時になされることによって達成されます。絵の理解のための言葉でもなく、言葉の説明のための絵でもない。あえて言うならば、絵を見、「吹き出し」(セリフのかこみ)を読むということは同時に、見る者の中でぶ

つかり合うようになされねば意味がないものなのです。私などもそうなのですが、「大人」の劇画の見方が子供や若者にくらべておそろしくおそいのは、このあたりに「大人」の鑑賞法の致命的欠陥があると言ってよいのではないのでしょうか。

第二に劇画の全体的構成は、時間的にも空間的にもきわめて自由であることです。ストーリーの流れの中で、ちがった時間に、ちがった場所で起ったことが、抵抗感なくスツと入ってくるのです。見る方も相当に自由な精神構造を持ち合せていないといけません。

第三に、それと同時にコマ割りなども自由きわまりなくリズムにのって、ダイナミックに展開します。例えば写真6を見ていただければ理解していただけると思いますが、そこには小ささまざまなコマ割りの中に全体的描写と部分的描写が大胆にいりまじっています。そしてここでも言えることは、一つ一つのコマを順を追って見ていくのではなくて、コマとコマとの同時的なぶつかり合い、そういう鑑賞法が大事だということです。そのとき生れるリズム感、衝撃波の中に感じるある種のレアリズムが、私たちに劇画を見るよろこびを与えてくれるのです。

そして第四に、このように表現されたものは、冒頭で述べたように、大量に印刷されて、歴大な一般大衆に享受されているのです。

以上述べたような特性をそなえているものが現代の劇画であると、私は考えています。

### 日本美術史の中で

私はこのように現代劇画を考えてきて、そのいくつかあげた性格のそれぞれが、日本美術史の中でひとときわ光彩を放つジャンルの性格と、きわめて密接に通じあっていること、かわり合っていることに気がついたので、その例証を次にあげていきたいと思います。

まず「当麻曼荼羅」の俗称でよばれている「観経変相図」(写真7)です。これは中国製か日本製か問題のあるところですが、いずれにしても唐時代あるいは奈良時代につくられた四メートル四方もあるつづれ錦の大変相図。変相図とはたんに「変相」とか「変」とも言われて、一般的には経典などに描写されている極楽や地獄の姿を、視覚的にわかりやすく絵画や彫刻に表現した造形作品をよぶ言葉です。

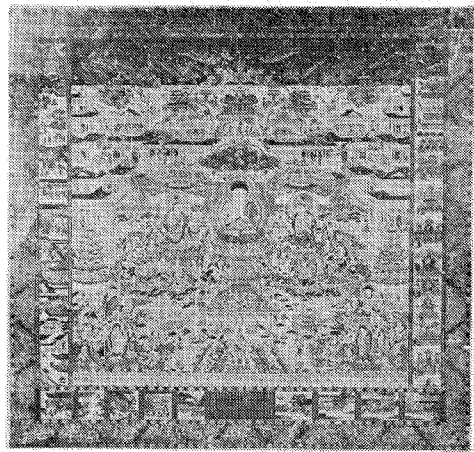


写真7 「当麻曼荼羅」(原本は当麻寺蔵)

この場合は浄土三部経の一つである「観無量寿経」(略して観経)の内容を視覚化したもので、「観経」の序説とも言うべき物語の部分は、向って左の縁に下から上に向って一一図の絵で表現され、浄土を心に描く一一の方法は向って右の縁に上から下に向って一一図の絵で表現され、「往生をうる九種の方法」は下に右から左に向って九図の絵で表現され、中央の広大な画面には西方浄土のありさまが壮大に

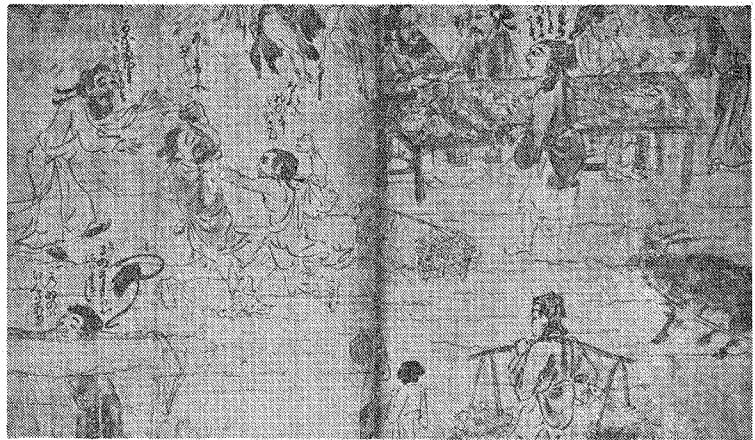
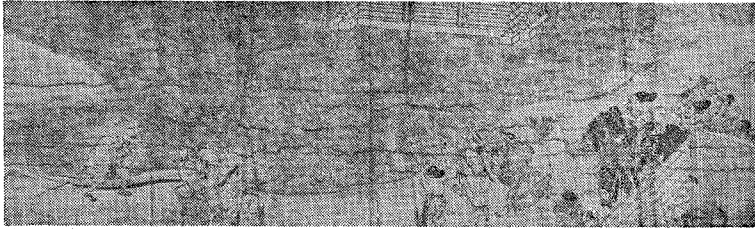
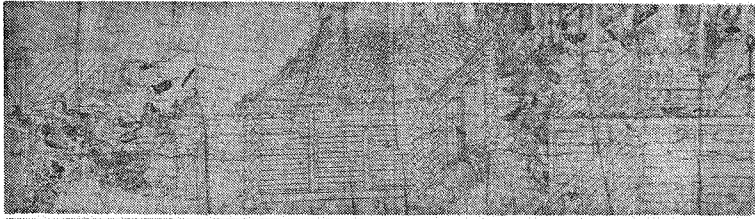


写真8 秦致貞「聖徳太子絵伝」(東京国立博物館保管)

描かれています。こういう「変相図」は敦煌などにも数多く見ることができますが、むずかしい經典の内容をわかりやすく視覚化した美術作品として注目すべきでしょう。

大浄土変相図を構成していた各部分は時代がたつにつれて独立して、絵巻や障壁画や扉絵が描かれるようになるのですが、浄土変相図からというより、むしろ「仏伝図」の影響のもとに創造されたと考えられる「聖徳太子絵伝」という作品もあります。いま残っている一番古い立派な作品は、延久元年(一〇六九)秦致貞によって描かれ、もと法隆寺東院・絵殿の三方の壁面をかざっていた障子絵一〇面ですが、例えば写真8に示した第三雙(第五、六面)には広大な一つの風景の中に、ばらばらに、聖徳太子一七歳から四九歳までの間に起った事蹟の内容が描かれています。色紙形の銘文によって、一つ一つの場面はどのような内容の場面かということはわかるのですが、こういう一場面の中にちがった時期に起った事件を何の順序もなく、自由にばらばらに描いていることも面白いと思います。実は前述の「変相図」にも、またこういう「絵伝」にも、原則として絵の内容を説明する「絵解き」というものがあつたので





上から、写真9(2枚組)「信貴山縁起絵巻」(朝護孫子寺蔵)、写真10「華嚴縁起絵巻」(高山寺蔵)

す。話術たくみな僧侶がえらばれて「絵解き法師」となっていたのでしようが、視覚と聴覚を同時に働かせる絵の鑑賞だったのです。

こういう「変相図」や「絵伝」の歴史を前提として、絵巻がきわめて高い水準で大量に描かれるようになったのです。説話の時代と言ってもよい平安時代後期から鎌倉時代にかけてのことです。絵巻とは周知のように極端に細長い紙に、連続した絵を描いたものです。もっとも、長い連続した画面というものは、中国やときにはヨーロッパなどにも見ることができます。日本の絵巻が誇るべき特性は、ただ連続するのではなくて、そ

れがある一定の規則を守り、約束ごとをふまえながらも、時間的にも空間的にも実に自由に画面が構成され、生き生きとした現実を、あるいは現実らしさを描写していることなのです。

写真9は有名な「信貴山縁起絵巻」の冒頭の場面です。この生き生きとした群衆の描写、画面の流れ、すばらしい描写力です。また写真10は鎌倉時代に描かれた「華嚴縁起絵巻」の中の新羅の都の市場の場面です。けんかをしている二人は「をれに物のならへかさん」「あらかなしや おうく」と言い、そばで見ている者は「あなあさましこハいかなる事そ」と言っています。すでに立派に「吹き出し」が書かれていることは面白いことです。絵と字は同時に見ないと効果はあがりません。劇画的表現法の重要なものは、もう生まれているのです。

南北朝時代以後、わが国の芸術はきわめて特徴ある展開を示します。「芸能の時代」とよぶべきか、「照応の時代」とよぶべきか、わかりやすいよび名がまだ見つからないのですが、いろいろなジャンルの芸術を、あるいはおのおの独立し、完成したいくつかの同系統の美術作品を、一つの場であつてあつた、その出会いをたのしむ芸術が誕生するの

です。

例えば一枚の紙の上に、完成された絵と、完結した詩文とがかかっているいわゆる「詩画軸」。いろいろな工芸品の取り合わせをたのしみ、おいしく茶をのむ「茶」。現在のきものの直接のもととなった「小袖」も、一枚一枚に純粹絵画とも見ることのできる文様が描かれ、それをかさねて着用する風俗。そしてさらに「連歌」の盛行。いずれもそういう多面的なぶつかり合い、出会い、取り合わせを重視する芸術意欲の上になり立っていると云えるでしょう。

そしてそういう多面的な出会いを構成する一つ一つの作品は、だんだんその全体的構成を充足することだけを目的とした単純な描写法を創造し、完成していったのです。世界に類を見ない部分描写の完結性を獲得していったのです。

侍 名は高く声はうへなしほととぎす郭公  
御 しげる木ながら皆松の風  
文 山陰は涼しき水の流れきて  
坂 月は峰こそはじめなりけれ  
素 秋の日の出でし雲まとみえつるに  
暁 しぐれの空も残る朝霧



写真12 歌麿「姿見七人化粧」



写真11 無款(清倍)「定家の道行」

風景の部分描写が連ねられることによって、深みのあるさわやかな自然の情景がイメージの連鎖発展として現出されています。桃山時代の豪華な美術作品などにも、意外なほど、幹のほんの一部分を描いて巨木を表現し、そのうえで、そういう襖絵や屏風絵が集合されて一つの大きな世界を現出させているものが多いのです。

そして、あの驚くべきエネルギーを爆発させた一種の印

暮ごとの露は袖にもさだまらで  
里こそかはれ衣うつ音

成 木

(連歌集『文和千句第一百韻』から)

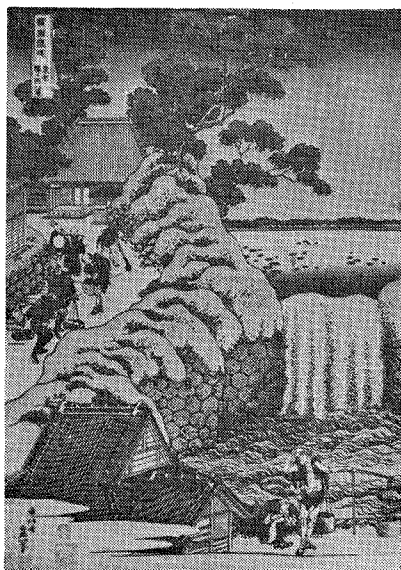


写真13 北斎「諸國滝廻・東都葵ヶ岡の滝」

刷絵画と言える「浮世絵」(写真11、12、13)が江戸時代に創造されます。写真12にみる鏡を用いたアイデアの奇抜さと構図にみる大胆な切り方による部分描写なども、やはりすばらしいものと言えるでしょう。とくに浮世絵の基盤とも言える「黄表紙」などは劇画の直接的ルーツと思えます。

日本美術のほんとに注目しないとならない特質は、以上のような流れの中にあるのではないのでしょうか。

### 日本美術の特質と世界の劇画

映画「戦艦ポチョムキン」をつくった巨匠エイゼンシュテインは、偉大な創造家であるとともに、歴大なノートを残す最大の理論家でもありました。その彼が、自らのモンタージュ理論を形成するうえで、日本美術から学ぶところが大きかったと言います。

エイゼンシュテインは次のように言っています。佐々木能理男訳編『映画の弁証法』(角川文庫)におさめられている「映画の原理と日本文化」に、くわしいのですが、いまはむしろよくまとめられているという点で岩崎昶著『映画の

理論』(岩波新書)から引用しておきます。写真14もこの本からとった参考図です。

「ロシアのデッサンの教え方はどんなものであるう？ まずどんなのでもいい四角い紙をとりあげる。それから、たいていは四隅は使わずに——それはもう長い間に手垢でよごれている——退屈な女像柱や気どったコリント式柱頭やダンテの石膏像などをゴタゴタと描きこむ。」

「日本人のやり方はまったくちがっている。そこに

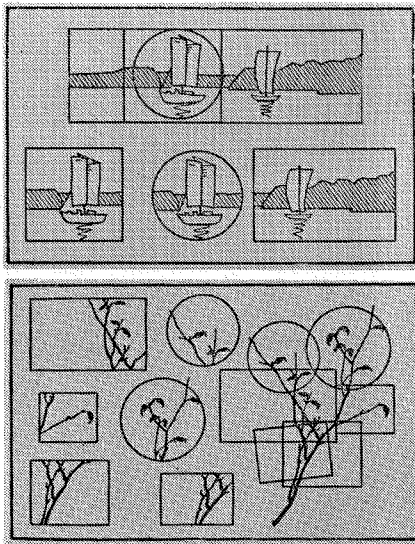


写真14 エイゼンシュテインの映画論から「日本の絵」

は桜の枝や帆かけ舟の絵がある。そして学生はこの全景から、正方形や円形や矩形によって、構図の単位を切りとるのである。画面のフレームをきめるのである。「日本人はカメラによる把握をやっている。カメラによる組み立てをやっている。レンズの斧によって現実の一片を切りとっている。」

「(垂直と水平という人間の心理的な面においても)日本の絵画はきわめて自由で流動的な形式をそなえている。理論的には無限な水平の拡がりを持った絵巻物と、縦の構図の極限である掛軸と。」

日本の文化にはこのような「現実の一片を切りとった」描写を組み合わせ、衝突させながら、別な——心理的な——種類のものの完成された描写を生みだしている、とも指摘しているのです。そしてそれがモンタージュなのだ、モンタージュとは「相連続する画面によって語られる思想ではなくて、たがいに独立する二つの画面の衝突の上で生起する思想」であると言うのです。

エイゼンシュテインは「映画の原理と日本文化」の最後の章「日本人の課題」で次のようにも記しています(この部分は『映画の弁証法』から引用)。



写真15 「藪をつついて大蛇を出せし図」「驢尾団子」明治14年

「以上によって、日本文化のきわめて多岐多端にわたる部門が純粹の映画的要素——その根本となる神経、すなわちモンタージュ——によって滲透されているという事実を証拠だてることができたとおもう(中略)。しかし、日本の映画はそのことを忘れているとなげき)。自国の文化のいろいろな特性を理解して、これを映画へ応用することこそ、日本の課題である！日本の同業者諸君、諸君はほんとうにこの仕事をなすとげることとわれわれに委ねようとしているのであろうか。」たしかに明治以後の日本人は、しばらくの間、エイゼン

シュテインが言っているような、また私が前に述べてきたような、日本芸術の特性を忘れ、意識さえしなかったようです。そのことは明治以来のマンガの歴史にも明らかだと思います。例えば風刺性はそなえているものの、ただ説明的な絵が同じ視点、同じ大きさで連続している写真15のようなマンガです。

そのようなマンガの中に、いわゆるモンタージュ理論が導入されてくるのは、大正時代にアメリカで通信教育による漫画指導をうけ、帰国後「スピード太郎」(読売サンデー漫画)に昭和五年から連載を発表した宍戸左行あたりからでしょう。まあ言ってみれば、本来日本文化の中にあつたものを逆輸入したわけです。そういう先行作品があつて、戦後、手塚治虫の画期的な、精力的な劇画的作品群が生まれ、それに刺激されて若い劇画家集団があらわれ、日本文化の底流はふたたび掘り起されることになる、と言えらるる思ふのです。

もっとも、宍戸左行がアメリカで学んだことが示すように、現代の劇画のような作品はアメリカではたくさん出版されていますし、そのほかの多くの国々でも出版されているはずで、そういうものを集めて日本の劇画とくらべて

みる必要があることは言うまでもありませんが、残念ながら現在の私にはそういう資料がほとんどありません。ただ数種類のアメリカのコミック誌を見た感じでは、ど

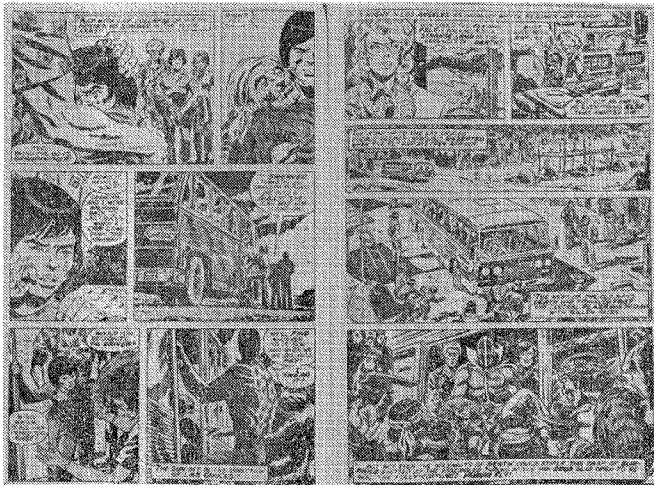
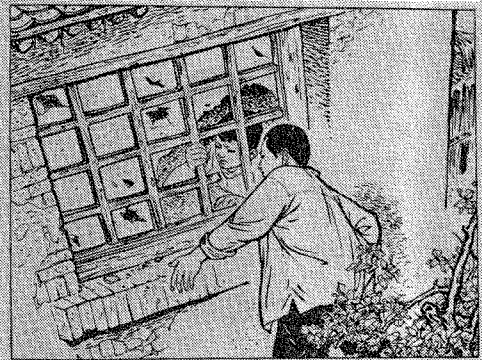
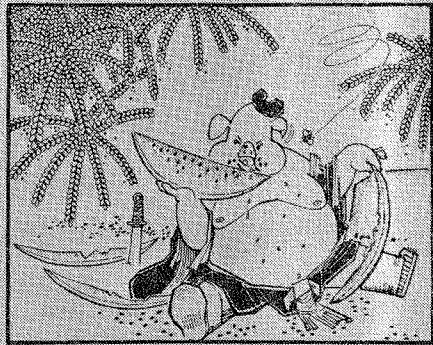


写真16 アメリカのコミック



27. 小年告诉我说：“村子里被鬼子抓去的人，都是我爸爸告的密。有一次，他正给敌人写告密条子，被我看见了，我反对他，他就把我关起来。”



(17) 八戒连吃了三块瓜，又把最后一块往嘴里送。一边吃，一边说：“师父！师父！不是老猪不留给你，一则实在口渴，二则一块瓜不好交账，让老猪代你吃了吧！”

### 写真17 中国の連環画

れによって画面を必要以上に混乱させ、スピード感のある構図や描線を逆に殺しているのです(写真16参照)。もっともこういうふうに見ることからして、あまりに日本的な見方なのかもしれません。

### 中国の劇画と

### 魯迅の言葉

うも日本の現在の劇画のようにスッキリした美しく、テンポの緩急自在がないようです。このように感じるのは、私が日本人的な感性で見えており、加えて「吹き出し」に記されている英語の理解に、たとえ理解できて時間も時間がかり過ぎ、絵を見るテンポと合わないということがあるからかもしれません。が、正直なところ、やはり感心できないのです。画面の大きさを考えずにやたらと陰影をつけ、そ

冊子を買ってきました。写真17に示したのがその一例です。なかなかスカッとした達者な絵ではあるのですが、全てがこのように一頁一枚の絵で、文章は欄外に記されているという状態です。ストーリーにしたがって展開する絵物語ではあるのですが、自由なコマ割りもなければ、種々なるパースペクティブや、視点の移動もありません。日本の劇画がそなえている重要な性格は、ほとんどそなえていな

いと言えるでしょう。

ただ、このような物語にしたがって絵が連環していく中国の劇画——それを中国では「連環図画」とよぶのですが、それに深く注目した人がすでにいたのです。実はこのことは本学の鄧健吾氏と劇画のことを話していたとき教えられたことなのです。私のような考えをすでに書いている人が中国にいたのだと言われて、思わず愕然としたものですが、誰であろう、それはかの魯迅だったのです。

魯迅は〈「連環図画」弁護〉（一九三二年）、〈連環図画雑談〉、〈連環図画は偉大な画家を生み出す〉、〈連環図画について〉、〈「旧形式の採用」を論ず〉（一九三四年）など、簡潔にして味い深い短い文章を残しています。そういうものの中で魯迅は次のように論じています。

……もしもイタリアの法皇庁に入つて（中略）行く  
と、偉大な壁画を見ることができると、そのほとんど  
がどれも「旧約」や「イエス伝」、「聖者伝」の連環図  
画である。芸術史家がそのなかの一段を切り取つて、  
本の中に印刷して、これを「アダムの創造」、「最後の  
晚餐」などと題すると、読者はこれが下等なものであ  
り、宣伝であることに気づかない。しかしながらその

原画は、明らかに宣伝の連環図画なのである。

東方でも同様である。インドのアジャンダ石窟は、イギリス人が壁画を模写印刷して以来、芸術史上に光を放つた。中国の「孔子聖蹟図」も、明版のものでありさえすれば、また早くから所蔵家に珍重されている。この二つは、一つは仏陀の本生記であり、一つは孔子の事蹟であり、明らかに連環図画であつて、しかも宣伝である。

（〈「連環図画」弁護〉）

「……『連環図画』はトルストイを生み出すことはできないし、フローベルを生み出すことはできない。」ことを知らぬほど愚かではないが、ミケランジェロやダ・ヴィンチのような偉大な画家を生み出すことはできると思っている。しかもわたしは、唱本や説書（講談）のなかから、トルストイやフローベルを生み出すことができるかと信じている。今日、ミケランジェロたちの絵をとりあげても、誰もとやかく言うものはいないが、實際上、あれは宗教の宣伝画であり、「旧約」の連環図画ではないのか？ そのうえあの頃の「現在」のためのものであつた。



(連環図画は偉大な画家を生み出す)

最後の一言などきわめて印象深い言葉ではありませんか。しかし魯迅がただの啓蒙思想家、文明批評家でなかった、少なくとも日本のそういう人たちと一味ちがっていたことは、次の指摘に明らかだと私は思います。

(連環図画の画法については) 中国の古い方法を使うことです。花紙、旧小説の口絵、呉友如の画報などは、どれも参考になり、その優れた点を採ってその劣った点を改めたらよいと思います。いま流行の印象画法の類を用いない方がよいし、明暗をとくに重視した木版画もまた使わない方がよいし、素描(線画)にするのがよいと思います。とにかく、芸術を鑑賞した訓練のまったく無い人にも、見てわかり、しかも一目瞭然でなければなりません。

なお、注意しなくてはならないことは、知識階級が非芸術だと考え、大衆がさっぱりわからない(見る必要はない)ということ。袋小路に堕ち入らないことです。

(連環図画について)

すでにつけ加えることはなにもないのではないか、と思うところまで、魯迅は見とおしていたのです。

### 成熟期に入った現代劇画の情況

現在私は、とくに青柳裕介氏の「土佐の一本釣り」や谷三敏氏の「寄席芸人伝」などに感心しています。土佐の漁師町に成長する一人の若者を中心に、軽快なタッチで漁師の世界を描く青柳氏の作品や、芸人の人間性をたしかな視線で描く古谷氏の作品を見ると、ほんとに現代劇画も成熟期に入ったのだなと思わざるをえません。

手塚治虫氏をはじめとして、続く、さいとう・たかを、高橋真琴、辰巳ヨシヒロ氏たちが大阪の町なかから成長してきた人たちであるように、劇画は非中央の土壌、下町の文化の土壌の中から生まれたものであります。そういうところに劇画のもっているエネルギーの根源があったとも言えるでしょう。

青柳氏はいま、あの「土佐の一本釣り」の主人公、純平くんのふるさと土佐の久礼・鎌田港に車で一時間ほどで行ける高知市内にアトリエを構えて、そこに根をおろして創作活動を続けています。「出版元」がやはり東京に集中してしまっていることは、現代文化の問題点として残ること

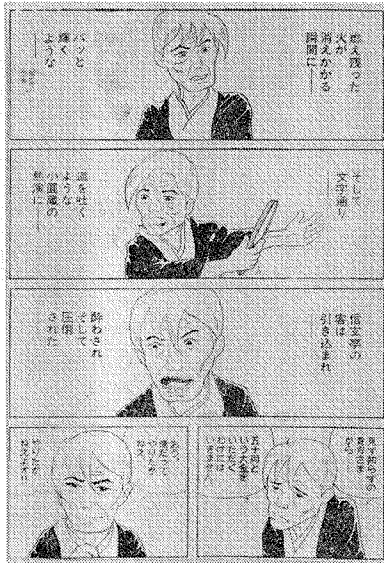


写真18 古谷三敏，ファミリー企画，寄席芸人伝「甲府の小園蔵」（『ビッグコミック』連載）

ですが、しかし、この、地方都市のアトリエの中から現代の代表的劇画作品が生れ続けていることは、同時代の出来事として私は注目せずにはいられないのです。

さて、最後に写真18で示した寄席芸人伝の二頁をよく見くらべていただきたいと思います。この「甲府の小園蔵」のストーリーは、才能にめぐまれているばかりに大天狗になってしまった春風亭小柳を、これまた慢心して女に狂い、胸を病み廃人になって命且夕にせまった先輩、小園蔵が、最後の力をふりしぼって「芸」の対決でもって意見するという内容です。写真はその芸の対決の場面を、私が途中の三頁を抜いて並べたのですが、そのコマ割り、視点の遠近、人物の描き分けのたくみさなどと一緒、特に「吹き出し」の言葉を読みくらべていただきたいと思います。

「見ず知らずのお方からいただくわけには……」

「俺だってやりたかねえや!!」

「やりたかねえよ!!」

以上が小柳、これに対して小園蔵は、

「見ず知らずの貴方さまから……」

「五十両という大金をいただくわけにはいきません。」

「おう、俺だってやりたかねえ。」

「やりたかねえよオ!!」

となつています。まことに鋭い神経のくばり方だと思いません。

現代劇画の芸術的高さはこういうところまできているのです。

私は、私たちが寛政期の文化を論じるとき狩野や住吉の將軍家絵師のことを省略できても、歌麿や写楽のことは省略できないように、何百年かの人たちが昭和後期の文化を論じるとき、手塚治虫、白土三平、さいとう・たかを、青柳裕介、古谷三敏氏たちの名前と仕事をはぶくことはできないことになる、信じて疑わないものなのです。

注

(1) 一九八〇年五月七日付け朝日新聞夕刊掲載の「コミック文化」へ上)にややくわしいデータがあり、それによりました。

(2) 拙著『日本美の構造』(講談社現代新書)にこの問題は指摘し論じてあります。

(3) 現代劇画の歴史はたとえば『別冊宝島⑬マンガ論争!』などに述べられており、見つけることにそう困難は感じないでしょうし、現代劇画の創生期を描いた松本正彦氏の

「劇画バカたち!!」(『ビッグコミック増刊』連載)などという劇画もありました。

(4) 『成城文藝』七十九号所収の拙論「試論 日本美術史の時代区分」を参照して下さい。

(5) 『現代まんがシスター』手塚治虫(清山社)所収の清水煎「まんがの歴史と手塚治虫——ポンチから手塚マンガへの道程——」を参照。なお写真15もこれから転載させていただきます。

(6) 張望編・小野田耕三郎訳『魯迅美術論集』(未來社刊)上によります。なお「本文は『第三種人を論ず』から抄録したもので、題名は編者がつけたものである」という註がついている(連環図画は偉大な画家を生み出す)などがふくまれていることには注意を要するかもしれません。

なお、この小論は、大筋において公開講座で述べたこととちがっていないつもりですが、資料などは公開講座以後に発表されたものを使い、話の内容もとのえなおしたことを申しそえます。