# 17

# 情動はいかに作動するか
## ――「はだしのゲン」における視覚のポリティクス

加治屋健司

### はじめに

中沢啓治の「はだしのゲン」は、読者に強い情動を引き起こすマンガとして知られている。原爆の被害やそれに基づく差別、大人たちの偽善や暴力、子どもたちのいじめやケンカなど、読者に強烈な印象を与える場面にあふれるこの作品は、しばしば「トラウママンガ」とまで言われてきた。強い情動を喚起する主な理由として、読者の多くが小学校や中学校など低年齢時にこのマンガに接してきたこと、作者の被爆体験に基づく重い残酷描写を数多く含むことが指摘されてきた（伊藤 2006: 161-163、吉村 2006: 265-279、Ito and Omote 2006: 34-37）。そうした指摘を踏まえつつ、本稿が検討したいのは、強い情動が視覚的な表現としていかに引き起こされるのか、ということである。それを明らかにするために、本稿はまず、このマンガに登場する画家たちとその作品に注目したい。「はだしのゲン」には、複数の画家が登場して、主人公の中岡元の成長を促すと同時に、物語の展開に重要な役割を果たしている。マンガという絵の中に描かれた絵、すなわち画中画は、その作者が絵についてどのように考えていたのかを知る手がかりを与えてくれる。次に本稿が考察したいのは、「はだしのゲン」におけるイメージの描き方である。この作品は、作者が実際に目撃したとされるものを、客観的に描写するよりも、「主観コマ」を多用し



加治屋.indd 221 2010/09/13 10:14:31

て表現するところに特徴がある[1]。それに加えて、中沢独特の人物描写は、視覚と感情の間に重層的な関係を作り出している。ここから予想されるのは、中沢の描くイメージには、情動を引き起こすための様々な工夫があったのではないか、ということである。その後、「はだしのゲン」以前の中沢の作品を振り返りつつ、マンガ表現と原爆の主題がどのように「はだしのゲン」へと結実したのかを見ていく。最後に、これらの考察を踏まえて、視覚の力学がマンガ表現においてもつ意味を検討し、登場人物に内面を与えるだけでなく、読者の間に強い情動を作動させた「はだしのゲン」の歴史的な意義を明らかにしたい。

## 1 「はだしのゲン」の画家たち

「はだしのゲン」には、主人公の中岡元の成長に大きな影響を与えた人々が登場する。教師や作家も出てくるが、複数出てきて重要な役割を果たすのが画家である。登場するのは、元の父親である中岡大吉、元が仕事として看病をする吉田政二、元に絵の基本を教える天野星雅の3人である。彼らが元の成長に決定的に重要であることは、彼らとの交流を通して、元自身が4人目の画家になることによって示されている。

中岡大吉は日本画の画家であり、京都で日本画と蒔絵の修業をし、戦争中は下駄に絵付けをして生計を立てている（図1）。大吉は、戦争中に戦争反対を公言して、町内会や警察から非国民と呼ばれ、そのため本人のみならず妻や子どもも暴力や辱めを受けるが、原爆で倒れた家屋の下敷きになって焼死してしまう。大吉は日頃から「麦のようにたくましく生きろ」と元に言っており、戦後の混乱の中でしばしば挫けそうになる元の励みとなる。

図1　中岡元は、父大吉を「絵かき」としてしばしば回想する。（中沢9巻 1984: 117）

2人目の吉田政二は裕福な家庭の出身で、油絵の画家である。被爆して全身にやけどをして両手が使えなくなり、寝たきりの暮らしをしている。政二を世話する仕事を引き受けた元に対して、自暴自棄の政二

1　本稿では、主観ショットを含む、主観を表現した多様なショットを「主観コマ」と呼ぶ泉信行の用法に従った（泉 2008: 39-42）。



加治屋.indd　222　2010/09/13　10:14:31

図２　吉田政二は、絵筆を口にくわえて、被爆して亡くなった人々を描こうとする。（中沢３巻 1975: 119）

図３　天野星雅は、看板描きの仕事を通して、元に絵の基本を教える。（中沢９巻 1984: 195）

は、当初つらくあたっていたが、真剣に接してくる元に次第に心を開く。あるとき、元と隆太とともに写生に出かけた政二は、被爆して亡くなった人々の遺体を大量に焼いているのを目撃して、自分の「最後の作品」として描くことを決意する（図 2）。

３人目の天野星雅も油絵の画家である。星雅は、偶然に元と知り合って、元とともに看板描きの仕事をするようになる。看板を描きながら、元に構図や遠近法、デッサンといった絵の基本を教える（図 3）。星雅は、自分がかつて抱いていた理想を元に語り（中沢 9 巻 1984: 134）、それを聞いた元は画家になることを決意する。絵の才能を競い合うために元に東京行きを勧めたのも星雅である。

主人公の中岡元は、正確に言うと、この物語の中ではまだ画家ではない。物語の終わり近くで、ようやく画家を目指そうと決意するにすぎない。元は、大吉、政二、星雅といった３人の画家たちとの出会いと交流を通して成長し、自らの進むべき道を知る。自分の父を「絵かき」として回想する元は、画家と出会うたびに特別な感情を抱き、重要なことを学んでいく。政二が原爆の犠牲者の遺体を描こうとするのを見て、元は、それが被爆して亡くなった者への追悼になることに気づく。元は星雅から絵画の技術だけでなく芸術の思想をも学ぶ。星雅の話を聞いた元は、自分に言い聞かせるように言う。

「芸術には国境はない･･･　芸術には国境はない･･･　わしゃすきじゃこの言葉　わしはなんだか自分の行く道をみつけたような気がするのう･･･　芸術には国境はないっ　そうじゃわしは芸術で世界中の国をとびまわる男



加治屋.indd　223　2010/09/13　10:14:31

になりたい　けちな国境と言う垣根をとりはらえる男になりたい」（中沢 9巻 1984：136）

元はこう述べて、国境を超えて活躍する画家になることを決意する。別の場面で、元は「わしは世界中の人間の魂をゆさぶる絵かきになるぞっ　わしの絵を見て世界中が平和になるようにしてみせるぞ」と述べて（中沢 9巻 1984：138-139）、単に国際的に活躍するだけでなく、絵を描くことによって平和の実現を目指す画家になろうとする。

このように、「はだしのゲン」に出てくる画家はいずれも、元が将来の方向を決める際に決定的に重要な役割を果たしている。戦後の混乱のなか、元がたくましく成長して、絵描きを目指して東京に向かうようになったのは、彼らの存在が大きかったのである。

## 2　絵画のパフォーマティヴィティ

「はだしのゲン」に、複数の画家が登場して、主人公もまた画家を目指すということは、何を意味するのだろうか。中沢啓治が、元と同様に、広島で被爆して看板屋で働いてから上京したことを考えれば、「はだしのゲン」は、一人のマンガ家の前半生を描く「マンガ家マンガ」と捉えることが可能である。ここで、絵画自体を主題とする「メタ絵画」が、作家やその時代における絵画の捉え方を示す絵画論となると考えれば（Stoichita 1997／ヴィクトル・I・ストイキツァ 2001）、「マンガ家マンガ」とは、マンガ家の自伝的物語であるだけでなく、そのマンガ家がどのようにマンガ表現を捉えているのかを明らかにするものである。多数の原爆犠牲者の遺体を焼却するのを目撃した政二は「わしはかくんじゃ　ピカでボロキレのようにすてられたあのひとりひとりの苦しみの姿をかくんじゃ」「戦争をおこしたやつに　原爆をおとしたやつにみせてやるんじゃ」と述べて、一生懸命に絵を描こうとする（中沢 3巻 1975：118）。原爆やその被害者を見たからにはそれを描かなくてはいけないという政二の使命感は、元へと受け継がれていく。他の場面でも、視覚的イメージは、単なる表象を超えて、情動やそれを伴う行為を引き起こすものとしてしばしば登場する。例えば、政二も星雅も、自らの無力を表象する風景画や静物画を切り刻んでしまう（図 4）。月並みな出来の看板の絵は破られてしまい、星雅



加治屋.indd　224　2010/09/13　10:14:32

図 4　星雅は、家族を養えない自分を恥じて絵画を破壊してしまう。（中沢 9 巻 1984: 121）

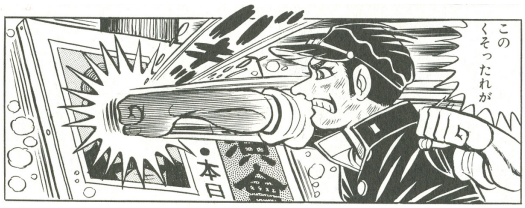


図 5　元は、「愛と平和」を語る県会議員の肖像画の看板を破壊する。（中沢 9 巻 1984: 252）

による優れた絵は、一瞬のうちに、へんくつな看板屋の社長の心を変える（中沢 9 巻 1984: 150-151、190-191）。虹の看板は、つらい人生を送ってきた看板屋の従業員に希望を持たせ（中沢 9 巻 1984: 242-245）、戦争中に軍国主義を主張していた県会議員の看板は、元によって叩き壊される（図 5）。元の恋心は絵画として結晶化し、それを伝える手段として機能する（中沢 10 巻 1987: 104-105）。「はだしのゲン」の物語に頻繁に登場する絵画は、何かを表象するだけでなく、登場人物を何らかの情動や行為に駆り立てる役割を果たしている。「マンガ家マンガ」としての「はだしのゲン」が表しているのは、視覚的イメージのパフォーマティヴィティなのである。

情動を駆り立てられるのは、登場人物だけではない。ここで物語世界を離れて、読者のいる外的世界に目を向けてみよう。冒頭で述べたように、「はだしのゲン」は、読者に強烈な印象を与える場面にあふれるマンガである。中沢は、子供向きに戦争や原爆の厳しさを隠して描くのではなく、あえて残酷な場面を描くことを心がけたという。「原爆の残酷な場面を見て、『怖いっ！』『気持ちが悪いっ！』『二度と見たくないっ！』と言って泣く子が、日本中に増えてくれたら本当によいことだと私は願っている」と中沢は述べる（中沢 1994: 211）。つまり、「はだしのゲン」は、情報として歴史的事実を穏当な表現で伝えるのではなく、戦争と原爆の悲惨さを読者の身体に生理的に訴えかけ、そのことによって、世界平和のメッセージを伝えようとするのである。「はだしのゲン」の視覚的イメージは、物語内の登場人物だけでなく、それを読む読者に



加治屋.indd　225　2010/09/13　10:14:32

対しても情動を引き起こすものであり、パフォーマティヴに機能していると言えるだろう[2]。

## 3 「はだしのゲン」の視覚的文法

では、このような情動は、どのように引き起こされるのだろうか。そのことを考えるために、「はだしのゲン」の視覚的な文法に話を移したい。呉智英が指摘するように、これまで「はだしのゲン」は、「普段マンガなど読みもしない良識的善導主義者に称賛され、そのためにマンガ好きたちは反撥を感じて読まず嫌いになる」という「奇妙な読まれ方」をされてきた（呉 1997: 251）。マンガ好きが論じることが少なかったために、「はだしのゲン」はマンガとしての面白さがないように思われてきた。しかし、この作品が今でも人びとの記憶に残り、版を重ねて語り継がれているのは、反戦平和のメッセージをもつことに加えて、マンガ表現としても優れているからだとは考えられないだろうか。

図 6　被爆直後の場面は、主人公の行動を中心に描かれる。（旭丘／草河 1969: 36）

「はだしのゲン」のマンガ表現を考えるために、同じく広島の原爆を扱い、『週刊少年マガジン』に 3 回にわたって連載された旭丘光志の劇画「ある惑星の悲劇」と比較してみよう[3]。まず、被爆直後、一命を取り留めた主人公が周囲の状況を知る場面で、「ある惑星の悲劇」は、主人公の行動を中心に描き、その背景として被爆の惨状を示すのに対して（図 6）、「はだしのゲン」は、主人公の行動を描くとともに、元が目撃した人々の焼けただれた顔を主観コ

2　視覚的イメージのパフォーマティヴィティについては、「Bolt 2004」を参照のこと。
3　「ある惑星の悲劇」は草河達夫の手記をもとに旭丘光志が描いた劇画。1969 年 8 月 3 日、10 日、17 日の各号の『週刊少年マガジン』に掲載され、大きな反響を得た。



加治屋.indd　226　2010/09/13　10:14:32

図７　元が被爆直後に目撃した人々を主観コマで描く。（中沢１巻 1975: 253）

図８　近景の木箱と遠景の家屋の中程に人物を配置するという絵画的な構図で描かれる。その正面性は「防火用水」の文字によって強調されている。
（旭丘／草河 1969: 68）

図９　死んだ子どもとその親を、たかる蝿とともに元の主観コマで描く。
（中沢２巻 1975: 77）

マで繰り返し描いている（図 7）。

次に、どちらのマンガにも登場するが、被爆直後に死んだ自分の子どもを親が見つけて、桃を食べさせる場面を見てみよう。「ある惑星の悲劇」は、1 ページ全体を使って、3 名の女性（ほとんど三美神を思わせる）を、正面性を持った構図の中で絵画的に描いている（図 8）。描かれているのは、主人公の主観コマであるはずなのに、構図があまりに整然としているために客観描写に近づいている。他方、「はだしのゲン」では、この場面は、子どもの足下からの俯瞰的な視線によって描かれている（図 9）。次のコマで、それを見る元が描か



加治屋.indd　227　2010/09/13　10:14:33

図 10　元と母は、目線を合わせずにしばしば会話する。（中沢 2 巻 1975: 27）

れることで、その場面が元の主観コマであることが分かる。

「ある惑星の悲劇」が、主人公の行動を中心に物語を展開させ、被爆の情景を客観的な視点で描写するのに対して、「はだしのゲン」は、主人公の行動よりも感情に焦点を当て、元が目撃した情景をもっぱら主観コマで描いている。この主観コマは「はだしのゲン」の各所で用いられており、この作品の大きな特徴の一つとなっている[4]。

もう一つの特徴として挙げられるのは、登場人物の視線をその対象からそらす描写が多いことである。例えば、父たちが生きている夢を見た元が、母と会話を交わす場面を見てみよう（図 10）。夢から覚めた元は、母のほうを見ずに、コマの左（元にとっては右後方）を見ながら話す。元が母の方を見ないのは会話として不自然であるが、それは、元が夢というコマの外の世界に思いを馳せていることを示すことを考えれば納得がいく。元がコマの左を見るのは、今後の展開の可能性を読者に暗示させるためであろう[5]。そして、本当に生きているかもしれないと思う元に対して、母は、元に背を向けながら、「おまえのみた夢がほんとうならどんなにいいかしれんね･･･」と言う。人物の空間的配置から言って、母が元に背を向けるのは不自然である。それでも、自らの世界に閉じこもるような姿勢を取るのは、母の発言が元への返答であると同時に、悲痛な内心の表明でもあるからである。外部の視線を避ける姿勢が、顔の表情や陰影、汗とともに、母の内面を生み出している。中沢は、背を向ける母の姿勢で元の無邪気さと母の悲痛さを一つのコマで両立させ、そのことによって両者の

4　紙面の都合上本稿では扱えないが、主観コマでなくても描かれた空間への読者の参入を促す技法はある（例えば、Fried 1988 参照）。

5　泉信行は、マンガは右から左へと読むだけでなく、その方向に流れる力を利用した描写が数多くあることを指摘している（泉 2008: 6-17）。右から左に向かうベクトルは日本美術にも見られる。絵巻物だけでなく屏風もまた、右から左へと見ることを前提としてしばしば描かれている（衛藤 1980: 163-222）。



加治屋.indd　228　2010/09/13　10:14:34

図 11　近所の主婦たちには、元の母の内面は見えない。（中沢 1 巻 1975: 49）

図 12　威勢のよさの裏にあるくやしさ、新たな考えの芽生え、後ろ髪引かれる思いが描かれる。（中沢 3 巻 1975: 70）

感情の違いを鮮明にし、その後の話の展開を分かりやすくしている。他にも、こうした姿勢は、受け手に情動を与える一方向的なコミュニケーション――例えば陰口（図 11）――において視覚と感情のズレを表象したり、図 12 の第 2 コマのように、双方向的なコミュニケーションにおいて二重化した感情（外面上の強がりと内なる悲しさ）を表象したりするのに使われている。図 12 の第 5 コマでは、心残りがあるかのように、お金を奪った子どもたちを目で追いながら、隆太の質問に答えるという、感情と思考の分裂を描いている。顔の表情、陰影、汗に加えて、登場人物が視線を対象からそらすことで、機敏な感情を伴うコミュニケーションが巧みに描かれているのである。

登場人物は目を逸らすだけではない。振り返って対象と目を合わせることもある。図 12 の第 4 コマで、食料を盗んで捕まった隆太は、元に助けられた時、振り向きざまに「わ　わりゃなんでわしをたすけんじゃ・・・？」と元に尋ねる（中沢 3 巻 1975: 70）。元が父たちを亡くして落ち込んでいることは前から知っていたものの、進次と見間違える元をうとましく思っていた隆太は、助けられたのをきっかけにして元を身近に感じるようになる。隆太が左肩越しに振り返るのは、右手に立つ元に話しかけている以上、不自然であるが、この「振り返り」によって、これまでとは違う思いが現れてきたことが的確に表されている。ここで隆太は、文字通りの意味（後ろを見る）と比喩的な意味（来し方を思い返す）の双方において「振り返って」いるのである。

このように、「はだしのゲン」は、人物の姿勢や視線をずらすことで、見え



加治屋.indd　229　2010/09/13　10:14:34

ているものと感じているもののズレ、感じているもの同士のズレ、あるいは、感じているものと考えているもののズレを描く。これらのズレは一見不自然に見えるが、マンガの中で生み出されたマンガ的リアリティを獲得しており[6]、登場人物の内面を作り出すと同時に、パフォーマティヴなイメージや主観コマとともに、読者の情動を複雑なものにしていく。このような視線の力学による内面の表現の連続が、登場人物たちの深い情動の海へと読者を引き込み、忘れがたい印象を読者に心に刻むことになったのではないだろうか[7]。

## 4 「はだしのゲン」前史

パフォーマティヴなイメージ、主観コマ、視線と姿勢のズレといった視覚的表現は、いかにして可能になったのだろうか。そして、そこに平和のメッセージはどのように関わっているのだろうか。少し遠回りになるが、「はだしのゲン」以前の中沢作品にさかのぼって考えてみたい。「はだしのゲン」は、自伝的な色彩が強いとは言え、中沢自身の経験をそのまま描いたものではない。「わしの絵を見て世界中が平和になるようにしてみせるぞ」と述べる元と異なり（中沢 9巻 1984: 139)、中沢は、最初から平和を訴えようと思ってマンガ家になったわけではない。中沢は、同世代の他のマンガ家と同様、手塚治虫の「新宝島」に衝撃を受けてマンガ好きになり、一峰大二や辻なおきといった当時の人気マンガ家のアシスタントを経て、様々な少年マンガを描くようになった（中沢 1994)。中沢は、東京で被爆者に対する差別を知って以来、原爆の話題を避けるようになっていたが、1966年10月の母の死をきっかけに、原爆をテーマとしたマンガを描きたいと考えて、68年5月に「黒い雨にうたれて」を発表した。自伝を読む限り、中沢がマンガ家になったきっかけは、「はだしのゲン」に描かれたような、複数の画家との出会いによってもたらされたものではなかった。

### (1) デビュー当初

中沢が原爆を描くようになった経緯は、より複雑である。『少年画報』の「ス

6 映画を範例とする近代的リアリズムの限界については、「伊藤 2005」を参照。

7 本稿では論じられなかったが、登場人物、とりわけ子どもたちがよく口にする囃し歌もまた、読者の情動を引き起こすのに大きな役割を果たしてきたように思われる。しかし今日では囃し歌の伝統がほぼ失われてしまったため、近年の読者にとっては、囃し歌は情動的に機能しなくなってしまったように思われる。



加治屋.indd 230 2010/09/13 10:14:34

パーク 1」[8] でデビューした中沢は、しばしば原爆を想起させるエピソードを描いてきた。64 年に『週刊少年キング』で連載した「宇宙ジラフ」[9] には、宇宙人が、宇宙ステーションから地球に向けて強力な放射能を送って、植物を異常発育させるエピソードがある。植物の異常発育のために酸素がなくなった地域で人間や動物が次々と倒れて死んでしまう場面は、原爆による大量殺戮を思わせる。66 年に『ぼくら』に掲載された読み切りの「11 人めのスパイ」[10] は、戦争中、「新型ばくだん」を研究していた原子物理学者である村田博士がアメリカ軍に捕まっているのを奪還しようとする話である。68 年の「怪獣島の決戦　ゴジラの息子」[11] は、ある島で産まれたゴジラの息子をめぐる物語である。その島は、科学者たちが実験に失敗したために、「いまだ人類が経験したことのない 70 度の高温につつまれてしまった」。中沢のマンガで「ピカー」という音喩が初めて登場するのはおそらくこの作品であろう（図 13）。

図 13　強い光線を浴びる科学者。（関沢・斯波／中沢 1968: 付録 -7）

(2)「超艦不死身」

原爆と広島の双方に明示的に言及した最初の作品は、68 年 2 月に発表された「超艦不死身」という戦争もののマンガである[12]。この作品は、テーマ的に

8　「スパーク 1」は、『少年画報』1962 年 12 月号から 63 年 8 月号まで 9 回にわたり連載された（そのうち 2 月と 6 月は同月号の付録として刊行された）。

9　「宇宙ジラフ」は、原作が北村昶で、まんがが中沢（「中沢けいじ」名義）。『週刊少年キング』1964 年 5 月 17 日号から 8 月 9 日号まで 13 回にわたり連載された。SF ものは他にも「タイムトンネル」（中沢啓治絵）『冒険王』夏休み大増刊号（1967 年 9 月 15 日）を発表している。

10　「11 人めのスパイ」は、『ぼくら』1966 年 1 月 15 日号に掲載された。スパイものは他にも『ぼくら』1965 年 9 月 15 日号に「ビデは知っている」を発表している。

11　「怪獣島の決戦　ゴジラの息子」（関沢・斯波／中沢　1968）は、『少年』新年号（1968 年 1 月 1 日）の付録として発表された。怪獣ものは他にも、「大怪獣空中戦　ガメラ対ギャオス」を『少年』1967 年 4 月号の付録に、「大巨獣ガッパ」を『別冊　冒険王』1967 年 4 月 15 日号に、「ガメラ対大悪獣ギロン」を『別冊まんが王』1969 年 4 月 15 日号に発表している。いずれも、同名の怪獣映画の公開と連動したマンガである。

12　「超艦不死身」は、『少年』1968 年 2 月号の付録として刊行された。戦争ものは他にも、「決戦の翼」『別冊少年サンデー』春季号（1964 年 4 月 1 日）（「中沢けいじ」名義）、「友情の翼」『少年』お正月増大号（1966 年 1 月 15 日）、「幻の 36 号」『別冊　まんが王』1968 年 4 月 15 日号を発表している。



加治屋.indd　231　2010/09/13　10:14:34

図 14　原爆の開発工場への特攻を行い、原爆が爆発する。（中沢 1968. 2: 付録 -49）

重要であるにもかかわらず、研究者の間でもあまり知られていないため、少し詳しく見ていきたい。超艦不死身は、戦艦大和よりも大きい「超艦」で、呉の海軍工廠で極秘裏に作られている。秘密を守るために作業員たちを大量に溺死させるほど、重要な戦艦とされている。不死身はアメリカのワイキ島に向かって航行を続けるが、乗組員で主人公の団一夫は、その島で「一個の爆弾で日本全土がつぶされる新型の爆弾が大量につくられている」のを知って、仲間の黒川とともに艦載機に乗って、地下工場目がけて飛行機もろとも自爆攻撃する（図 14）。「ピカーッ」という音喩の後、ナレーションは次のように続く。「団　黒川のつっこんだ爆弾が完成していた原子爆弾を誘発しワイキ島はあとかたもなくふきとんだ」。「アメリカはこれで原爆の完成が二年近くおくれ昭和 20 年 8 月 6 日広島におとされた」。

ハワイのワイキキに似た名称のワイキ島への攻撃は真珠湾攻撃を彷彿とさせ、「ピカーッ」という音喩は明らかに原爆の閃光を指している。戦局が悪化するなか巨大戦艦を出航させて、ワイキ島に自爆攻撃し、原爆を爆発させてその製造を遅らせるというストーリーは、真珠湾攻撃、沖縄戦、広島・長崎の原爆という、太平洋戦争中の幾つかのエピソードを一つにまとめあげたものであろう。

ここで注意したいのは、「超艦不死身」は、直接的に戦争を賛美するというよりは、少年マンガの戦争もののジャンルに忠実であろうとするマンガだということである。「超艦不死身」は、メカニックなものに対する関心、兵士たちのあいだの対立と友情、自己犠牲の精神などを誇張的に描いた物語であり、そのことは、ジャンルの約束事を踏襲することがいかにこの作品や当時のマンガ



加治屋.indd　232　2010/09/13　10:14:35

にとって重要であったかを示している[13]。

(3)「黒い雨にうたれて」

「超艦不死身」の後に、68年5月に発表された「黒い雨にうたれて」もまた、平和のメッセージを訴える一方で、ジャンルを意識させるマンガである[14]。主人公はトレンチコートを着た殺し屋であり、アメリカ人に対する憎しみを隠さず、その殺人を自らの被爆体験によって正当化する。ハードボイルド小説のような主人公の設定が示しているのは、題名の「黒い雨」が、原爆による放射能を含んだ雨や井伏鱒二の小説の題名だけでなく、フィルム・ノワールの黒さをも意味しているということである[15]。

「黒い雨にうたれて」は、原爆の惨状を表面的にしか知ろうとしない人々を批判して、反戦平和を訴えようとするマンガであるが、そのメッセージは、ハードボイルドな物語世界との間に齟齬をきたしているように思われる。通常のハードボイルド小説が、感情に流されず道徳的な規範をものともしない主人公を描くのに対して、「黒い雨にうたれて」は、アメリカ人に対する怒りを隠さない主人公が、反戦平和という道徳的なメッセージを強く主張している。ハードボイルドというジャンルの約束事は、原爆に対する怒りの感情をもつ殺し屋の登場を容易にするだけであって、反戦平和のメッセージを伝える効果的な手段を提供しているわけではない。

原爆のエピソードは、「超艦不死身」では戦争もののジャンルの約束事に完全に従属していたのに対し、「黒い雨にうたれて」では、ジャンルから切り離されて、一つのメッセージを形作っている。物語の終わり近くで、死につつある主人公は、自分の目を、「平和」という名前の盲目の少女に与える約束をし、

13　先行するマンガ家の作品を模倣することがいかにジャンルの発展に寄与したかについては、「竹宮 2003: 17–48」を参照。

14　「黒い雨にうたれて」は『漫画パンチ』1968年5月29日号に掲載された。この後、『週刊少年ジャンプ』1973年6月11日号で「はだしのゲン」の連載が始まるまで、原爆を扱った以下の読み切りマンガが、『漫画パンチ』『週刊少年ジャンプ』『別冊少年ジャンプ』などに掲載された。「黒い川の流れに」「黒い沈黙の果てに」「黒い鳩の群れに」「ある日突然に」「黒い蝿の叫びに」「何かが起きる」「赤とんぼの歌」「われら永遠に」「黒い土の叫びに」「おれは見た！」「黒い糸」（中沢 1971、中沢 2005参照）。

15　この点について、宮本大人氏から、より直接的にはアクション劇画との関係が考えられることをご教示いただいた。宮本氏によれば、アクション劇画には、佐藤まさあきの「黒い傷痕の男」（1960～61年）など、人間社会の不条理に対する主人公の直接的な「情動」を描いていく作品が初期からあり、中沢がそうした社会派的要素を含んだアクション劇画を強く意識していたのではないかとのことである。中沢とアクション劇画との関連については、筆者の今後の調査研究の課題としたい。



加治屋.indd　233　2010/09/13　10:14:35

平和な世界の目撃者となることを託す。さらに、最後のコマにある「この一遍を読んで読者のあなたが少しでも原爆を認識してくだされば原爆をうけた作者として幸いです」という作者の直接的なメッセージ[16]は、目撃者として原爆の事実を伝えようとする中沢の強い意思を明確に伝えている。「黒い雨にうたれて」は、ハードボイルドのジャンルとは独立した形で、反原爆のメッセージを明確に語ったマンガだと言えるだろう。

## 5　マンガ表現としての「はだしのゲン」

こうした流れを受けて出てきたのが、「はだしのゲン」である。「黒い雨にうたれて」の後、マンガ家の自伝シリーズの一つとして描かれた「おれは見た！」[17]が、被爆を中心とする中沢の前半生を抑制的に語るのに対して、「はだしのゲン」は、それを情感豊かな物語として描いている。

図 15　『はだしのブン』の表紙。分校の生徒たちの成長を描く。（永島 1973）

もちろん「はだしのゲン」も既存のジャンルの枠内で作られている。73 年に『週刊少年ジャンプ』で連載が始まった「はだしのゲン」は、2 年前に『週刊少年サンデー』で連載された永島慎二の「はだしのブン」を彷彿とさせる要素がある[18]（図 15）。子供たちの成長物語は、田舎で元気に育つはだしのブンとその仲間たちを描いた永島の少年マンガと共有するプロットである[19]。はだしであることは、「はだしのゲン」では、少年のたくましい成長や破壊された社会の復興を暗示しているとは言え、それ自体が物語の重要な要素とはなっておらず、永島の少年マンガの影響を指摘することはあ

16　単行本に収められたマンガでは、このセリフは「昭和 43 年 4 月　中沢啓治」と年月と署名を伴っているが、初出の『漫画パンチ』（1968 年 5 月 29 日）では月の数字が空欄になっており、入稿の時点で掲載時期が決まっていなかったことを物語っている。

17　「おれは見た！」は、『別冊少年ジャンプ』1972 年 10 月号に掲載された。

18　「はだしのブン」は、『週刊少年サンデー』1971 年 7 月 25 日号から 11 月 28 日号に 19 回にわたり掲載された。

19　「はだしのブン」の主人公ブンは足が速く、物語の最後にマラソン選手を目指す。このブンの設定は、1960 年のローマ・オリンピックで「はだしのアベベ」として日本でも知られるようになったエチオピアのマラソン選手アベベ・ビキラ（Abebe Bikila）を参考にしていると思われる。したがって、「はだしのゲン」の人物設定は、「はだしのブン」を経由して、「はだしのアベベ」にさかのぼることができるだろう。



加治屋.indd　234　2010/09/13　10:14:35

ながち的外れではないだろう。多くの論者が指摘するように（表 2006：59-86)、「はだしのゲン」は、少年の成長物語という典型的な少年マンガのフォーマットの中で原爆問題を描こうとしたものなのである。

中沢は、デビュー以来、スパイもの、宇宙もの、戦争ものといった様々なジャンルのマンガを描いてきたが[20]、原爆の問題はそれらを彩る一つの挿話に過ぎなかった。「黒い雨にうたれて」は、反戦平和のメッセージを伝えようとした点で画期的だったものの、そのハードボイルドの設定は、メッセージ内容と十分にかみ合うものではなかった。「はだしのゲン」は、ジャンルの設定がメッセージの効果的な伝達を可能にした中沢の最初のマンガであった。中沢は、自分が子どものときに体験したことを、子どもの読者に追体験させることによって、読者の物語世界への導入を円滑に行った。そして、成長していく少年たちに、被爆を乗り越えて生きる人々の姿を重ね合わせることで、少年マンガの物語世界で反戦平和のメッセージを語ることを可能にしたのである。そのとき、先に論じたように、自分が見たものだけでなく感じたものをも効果的に伝える視覚的な工夫が、一層の感情移入を読者に促したことは言うまでもない。

「はだしのゲン」は、パフィーマティヴなイメージ、主観コマに加えて、視線と姿勢のズレというマンガ表現を多用している。だがそれは、中沢が発明したものではおそらくないだろう。例えば、本宮ひろ志の「男一匹ガキ大将」などの同時代のマンガの中にも、似たような表現を見つけることができる。しかし、それを最大限に活用して独自のスタイルにまで高めたのが中沢だったのではないだろうか。中沢のコマ構成はオーソドックスで、登場人物がコマを突き破るような描き方はほとんど見られない[21]。中沢の関心は、その単調とも言えるコマ構成のなかで実に多様な感情表現を行うことにあった。見たものと感じたもののズレ、感じたもののズレ、あるいは、感じたものと考えたもののズレを通して、登場人物たちは内面を獲得していく。もちろんそれは、70 年代の少女マンガが重層的なコマ構成によって展開した多様な心理表現とは比べるべ

20　中沢は西部劇も描いている。「忍者保安官」は、『冒険王』夏休み増刊号（1966 年 9 月 15 日）に掲載された。
21　「はだしのゲン」第二部のネームを見る限り、中沢はまず、ページを 4 段に分割する横線を鉛筆描きし、それぞれの段を 2、3 コマに分割して、コマ構成を考えたようである。二つの段にわたる大きなコマを作ることもあるが、最初に引いた鉛筆描きの線を消した跡が残っているため、最初に 4 段に分割することにしていたのは間違いない。



加治屋.indd　235　2010/09/13　10:14:35

くもないが、筆者の知る限り、当時の少年マンガの中では特徴ある表現だったと思われる。大塚英志が指摘するように[22]、一時期、梶原一騎はヒーローたちに内面を与えて、星飛雄馬や矢吹丈が自らの人生を内省するようになった。しかし、「はだしのゲン」の登場人物が得る内面とは、内省というよりは、行為化されない情動の場を表すものであり、処理しきれない感情的な負担を読者に与えるものであった。「はだしのゲン」が読者に作動させた強い情動は、こうした文脈で理解しなければならない。

## 終わりに

本稿は、中沢啓治の「はだしのゲン」がいかに強い情動を引き起こすのかを検討した。まず、登場する4人の画家が物語の展開において重要な役割を果たしていることを論じた。「はだしのゲン」に描かれる視覚的イメージは、登場人物だけでなく読者に対しても情動を引き起こすものであり、パフォーマティヴな力を持っている。「はだしのゲン」は、作者が目撃したものを主観コマを用いて描写し、登場人物の視線や姿勢をずらして感情の機敏を表現することによって、読者に深い情動を引き起こして、忘れがたい印象を与えることになった。視覚と感情、感情と感情、感情と思考の重層的な関係は、情動にアンビヴァレントな価値を与え、低年齢時の読書経験や重い残酷描写と相まって、「トラウマ」と形容されるような複雑で強烈な心理状態を生み出しやすくしたのである[23]。

中沢の原爆のテーマへの取り組みは、既存のマンガのジャンルとのせめぎ合いの中で生まれた。当初、原爆の描写はマンガのジャンルの約束事に従属していたが、「はだしのゲン」は、成長する少年たちに被爆を乗り越えて生きる人々の姿を重ね合わせることで、少年マンガの物語と反戦平和のメッセージを両立させることに成功した。中沢は、イメージの描写に視覚的な工夫を凝らしながら、自分の幼少時の体験を子どもの読者に追体験させることによって、読者に

22　マンガにおける内面の発見については、大塚英志の議論を参照のこと（大塚 1994: 56-90）。大塚は、少女マンガと比べて、少年マンガでは内面の描写が制度化されなかったと指摘し、星飛雄馬や矢吹丈が人生を内省するようになって挫折して物語を終えると述べている。

23　紙面の都合上本稿では論じられなかったが、「はだしのゲン」がもたらすトラウマ的情動は、初期映画研究が扱ってきたショック効果の視点から捉えることも可能である。「トム・ガニング 2003: 303-315」を参照。この点については稿を改めたい。



加治屋.indd　236　2010/09/13　10:14:35

一層の感情移入を促したのである。

「はだしのゲン」は、少年マンガの世界において、登場人物の内面を巧みに描いたマンガだった。登場人物の心理描写は、「はだしのゲン」の連載と同じ頃に、少女マンガで本格的に展開されつつあったが、多層的なコマ構成を用いた少女マンガと異なり、中沢は、比較的単調なコマ構成の中で豊かな感情表現を描き続けた。「はだしのゲン」は、原爆描写の印象があまりに強いため、これまでマンガ表現としての価値に注目が集まることは決して多くなかった。しかし、「はだしのゲン」を読むとき、私たちは、登場人物とともに、感情を大きく左右されたことを身体感覚で憶えている。それは、原爆の歴史的事実にのみ帰する問題ではない。私たちに情動を作動させたのは、強度をもってそれを伝えようとした「はだしのゲン」の視覚的なポリティクスなのである。

謝辞

本稿は、2009年12月18日から20日にかけて京都で開かれた国際学術会議「世界のコミックスとコミックスの世界　グローバルなマンガ研究の可能性を開くために」における発表「「はだしのゲン」の画家たち　イメージのパフォーマティヴィティを考える」に大幅な加筆訂正を加えたものである。発表の機会を与えてくださったジャクリーヌ・ベルント氏、会場で様々なコメントを下さった方々に感謝いたします。広島平和記念資料館に寄贈された「はだしのゲン」の原画とネーム、マンガ雑誌を調査するにあたって、中沢啓治氏、広島平和記念資料館の久行恵美氏、前田梨恵氏、広島市文化財団の岡本芳枝氏にお世話になりました。この場を借りて心よりお礼申し上げます。そして、この原稿を読んで貴重なご意見をくださった鈴木繁氏、宮本大人氏、吉村和真氏、ジャクリーヌ・ベルント氏に深く感謝いたします。

## 参考文献

Bolt, Barbara (2004): *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*, London: I.B. Tauris.

Fried, Michael (1988): *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago: University of Chicago Press.

Gunning, Tom (1990) : The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde, In: *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ed. Thomas Elsaesser, London: BFI Publishing, pp. 56-62.（トム・ガニング「アトラクションの映画　初期映画とその観客、そしてアヴァンギャルド」、長谷正人・中村秀之編『アンチ・スペクタクル　沸騰する映像文化の考古学』東京大学出版会、2003年）

Itō Yū and Omote Tomoyuki (2006): Barefoot Gen in Japan: An Attempt at Media History, In: *Reading Manga: Local and Global Perceptions of Japanese Comics*, ed.



加治屋.indd　237　2010/09/13　10:14:35

Jaqueline Berndt and Steffi Richter, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
Stoichita, Victor I. (1997): *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, trans. Anne-Marie Glasheen, Cambridge: Cambridge University Press.（ヴィクトル・I.・ストイキツァ、岡田温司・松原知生訳『絵画の自意識　初期近代におけるタブローの誕生』ありな書房、2001 年）
旭丘光志（劇画）、草河達夫（手記）『ある惑星の悲劇　在東京・広島に於ける一被爆者の記録』講談社、1969 年
泉信行『漫画をめくる冒険　読み方から見え方まで　上巻・視点』ピアノ・ファイア・パブリッシング、2008 年
伊藤剛『テヅカ・イズ・デッド　ひらかれたマンガ表現論へ』NTT 出版、2005 年
伊藤遊「「はだしのゲン」の民俗誌　学校をめぐるマンガ体験の諸相」、吉村和真・福間良明編『「はだしのゲン」がいた風景　マンガ・戦争・記憶』梓出版社、2006 年
衛藤駿「日本美術における右と左」、中森義宗・衛藤駿・永井信一『美術における右と左』中央大学出版部、1980 年
大塚英志『戦後まんがの表現空間　記号的身体の呪縛』法蔵館、1994 年
表智之「マンガ史における『ゲン』のポジション」『「はだしのゲン」がいた風景―マンガ・戦争・記憶』梓出版社、2006 年
呉智英『現代マンガの全体像』〈双葉文庫〉、1997 年
関沢新一・斯波一絵（原作）、中沢啓治（まんが）「怪獣島の決戦　ゴジラの息子」『少年』新年号（1968 年 1 月 1 日）付録
竹宮惠子「模倣が育てる創造の土壌」、山田奨治編『模倣と創造のダイナミズム』勉誠出版、2003 年
中沢啓治『はだしのゲン』第 1 巻、汐文社、1975 年
中沢啓治『はだしのゲン』第 2 巻、汐文社、1975 年
中沢啓治『はだしのゲン』第 3 巻、汐文社、1975 年
中沢啓治『はだしのゲン』第 9 巻、汐文社、1984 年
中沢啓治『はだしのゲン』第 10 巻、汐文社、1987 年
中沢啓治「超艦不死身」『少年』1968 年 2 月号付録
中沢啓治『「はだしのゲン」自伝』教育史料出版会、1994 年
中沢啓治『黒い雨にうたれて　劇画で描く原爆被害者の戦後史』ドーミエ書房、1971 年
中沢啓治『黒い雨にうたれて』ディノボックス、2005 年
永島慎二『はだしのブン』下巻、朝日ソノラマ、1973 年
中森義宗・衛藤駿・永井信一『美術における右と左』中央大学出版部、1980 年
吉村和真「『はだしのゲン』のインパクト　マンガの残酷描写をめぐる表現史的一考察」、吉村和真・福間良明編『「はだしのゲン」がいた風景　マンガ・戦争・記憶』梓出版社、2006 年



加治屋.indd　238　2010/09/13　10:14:35