

切断と連続

—— 児童文化における〈戦前〉、〈戦中〉、〈戦後〉をめぐる覚書 ——

鷺 谷 花

1. ゆがめる文化／育てる文化

児童文学評論家の管忠道は、戦後に発表された『児童文化の現代史』において、近代以降の日本における児童文化の発展史を、〈子どもをゆがめる文化〉と〈子どもを育てる文化〉の闘争の歴史として捉えている。管による児童文化史観とは、『ジゴマ』、『名金』などの探偵活劇映画、目玉の松ちゃんこと尾上松之助の忍術映画、立川文庫などの豆講談本、『少年倶楽部』に代表される通俗少年少女雑誌などの〈ゆがめる文化〉が存在する一方で、『赤い鳥』に代表される童謡・童話の芸術的児童文学、もしくは綴り方・児童詩・児童劇・児童自由詩などの、管によれば「子どもの創造的な文化活動」といった〈育てる文化〉が、〈ゆがめる文化〉に抵抗する形で派生し、両者の、〈児童文化〉の領域におけるヘゲモニー獲得をめぐる絶え間ない闘争が、戦後における〈児童文化〉を形成するに到った、というものである。しかし、その一方で、管は〈育てる文化〉と〈ゆがめる文化〉の、きわめて複雑な関係性をも指摘している。

“子どもを育てる文化”の側が、いつの時期にも、“ゆがめる文化”の側に主導権をゆずっていたわけではない。また、この両者はたがいに隔絶した関係にあったものでもなく、対立・相克しあう矛盾関係にあり、全体として具体的な児童文化状況をかたちづけていたわけである。この両面は相互に影響しあい、また両面にはそれぞれ複雑な内部矛盾が存在し、そうした矛盾の発展によって各時期の子どもをめぐる文化状況には特質が現れたのである。^{*1}

近代日本における児童文化の成立の過程で、管のいうところの〈ゆがめる文化〉と、〈育てる文化〉の闘争が絶えずおこなわれていたことは事実であるだろう。また、『児童文化の現代史』がおもに言及の対象としているのは、童話、童謡、綴り方

などの活字メディアであるが、明治以降に登場した、映画、児童漫画、紙芝居などの、児童を対象とする視覚的メディアにおいても、〈ゆがめる文化〉と〈育てる文化〉は一貫してはげしい闘争を演じつづけてきたといえる。『ジゴマ』に象徴される「活動写真」に対する映画教育運動の闘争、「赤本漫画」をはじめとする児童漫画に対する児童読物浄化運動の闘争、街頭紙芝居に対する教育紙芝居運動の闘争。近代以降の日本において、児童を対象とする視覚的メディアという領域が確立されるまでにいたる歴史は、まさに闘争の歴史であったのだ。

ただ、ここで問題となるのは、管が自明のものとして扱っている〈子ども〉もしくは〈児童〉の存在が、〈ゆがめる文化〉と〈育てる文化〉の闘争の端緒にあっては、いまだに曖昧かつ未分化な概念であったという点であるだろう。たとえば、柄谷行人は、日本における〈児童〉という概念が、明治維新以降の公教育の制度化によってはじめて作り出されたものであることを指摘し、次のように述べている。

（国民の教育装置としての）工場あるいはマルクスのいう産業プロレタリアートがほとんどない国で、革命権力がまっさきにやるのは、実際の工場を作ること—それは不可能である—ではなく、結局「学制」と「徴兵制」であって、それによって国家全体を工場＝軍隊＝学校として組織しなおすのである。その際のイデオロギーが何であってもよい。近代国家は、それ自体「人間」をつくりだす一つの教育装置なのである。

日本の児童雑誌は、明治二十年代に、そのような学校教育の補助として、あるいは「学童」のために出現している。その内容を批判するよりまえに、学制がすでに新たな「人間」あるいは「児童」をつくり出していたことに注目すべきである。^{*2}

柄谷の指摘する、育てられるべき〈児童〉という存在が発見され、もしくは「作りだされる」過程を経ることで、〈児童を育てる文化〉というカテゴリーを設定することも、また可能になったといえるだろう。あるいは、〈育てる文化〉とは、まさに〈児童〉を「つくり出す」ための文化でもあったのだ。そして、〈育てる文化〉が、〈児童〉を発見し、定義し、抽象しようと試みる際に、仮想敵としての〈ゆがめる文化〉の指定は、ひとつの必然的な過程としてあったのだとはいえないだろうか。

たとえば、大正期の映画教育運動の展開に、〈育てる文化〉と〈ゆがめる文化〉の闘争と相互補完という二重の関係性の、ひとつの典型的なありかたを見ることができる。初期の映画と児童をめぐる議論においては、そこで〈育てる文化〉を形成

することの必然性は、まず〈ゆがめる文化〉を発見することによって、はじめて定着されるのである。明治44年(1911年)の『ジゴマ』(ヴィクトラン・ジャッセ監督、仏、1911年)公開と、それとともなう一連の騒動を機に、スクリーン上の人物の荒唐無稽な活躍に魅せられ、自らも犯罪行為に駆りたてられる観客の子どもたちというイメージが前景化し、不良少年のうごめく不衛生かつ不健全な空間としての活動常設館という場が設定される。そして、この発見と定義の過程を経ることによって、真に子どもにふさわしい映画を、ふさわしい場所において、保護・教育する側の徹底した管理のもとに鑑賞させるという映画教育運動の主張と実践が開始される。

映画教育運動の初期に、権田保之助をはじめとする社会学者・教育者たちのおこなった一連の活動写真興行調査は、〈ゆがめる文化〉と〈ゆがめられる子ども〉の双方を発見し、定義し、さらにはその関係を具体的に実証しようという試みであったといえるだろう。当時は「活動写真」と呼ばれた映画を仔細に調査・観察し、その子どもにもたらす数々の悪影響を指摘することは、同時に、変化に対する嗜好、想像力、信じやすさ、好奇心、暗示性の強さ、そして精神的・身体的な弱さと傷つきやすさといった、「子どもらしい」特性を定義するための作業でもあるのだ。そこで調査・観察の対象とされる〈児童〉は、一方では本来的かつ具体的な特性の数々を見いだされつつも、一方ではきわめて抽象的な存在である。

たとえば権田保之助と秋山暉二によって大正6年(1917年)に実施された調査報告^{*3}においては、前半で調査・観察の対象となっている東京市の小学生たちは、実際に所属している生活環境から引きはなされて、「尋常小学校五、六年」や「高等小学校五、六年」といったかたちで年齢別にまとめられ、均質な存在として扱われる集団であり、彼らと「活動写真」との関係は、個々の具体的な声・表情・語りではなく、「最も面白かりし活動写真 尋常五年 西洋物二〇五、日本物一五七、計三六一」といった数字の累積においてのみ表されている。しかし、それとは対照的に、後半で調査観察の対象となっている少年感化院・刑務所に収容中の11歳から17歳の少年たちに関しては、個人個人のかかなり具体的な体験談が記されている。つまり、この調査報告では、現在「活動写真」に接している子どもたちは、均質かつ抽象的な集団として、「活動写真」によって「子ども時代をゆがめられた」と措定される不良少年たちは、具体的な実体として扱われているといえるだろう。

〈ゆがめる文化〉としての「活動写真」の発見と、〈育てる文化〉としての映画教育の成立。これとまったく類似のプロセスは、映画伝来以降に現れた〈児童〉を対象とするさまざまな視覚メディアの展開において、たえず反復されてきた。「赤本漫画」の粗製濫造に対しては児童読物浄化運動が立ちあがり、街頭紙芝居に対して

は教育紙芝居運動が立ちあがる。

いささか乱暴ながら、戦前の児童文化形成のプロセスを次のように結論づけることができるだろう。まず、〈ゆがめる文化〉と〈ゆがめられた子ども〉の具体的なイメージを成立させることによって、その〈ゆがみ〉を矯正するための〈育てる文化〉という場を築きあげることがはじめて可能となるのだ。〈ゆがめる文化〉が、子どもをゆがめる、すなわち、子どもを本来あるべき〈児童〉らしからぬ存在に変容させてしまうような引斥力に満ちた乱れた空間であるとすれば、〈育てる文化〉とは、それら一切の乱れやゆがみを排した清浄な空間であり、その場にのぞむ子どもたちは、本来あるべき〈児童〉というカテゴリーを完璧に満たすべき存在である。

そして、〈育てる文化〉が対象化する〈児童〉とは、その存在意義の大半を、未来の正しい完成形に負っているような存在である。結局、実質的であるのは、現在そこに存在する〈児童〉そのものではなく、正しく〈育てられた〉にせよ〈ゆがめられた〉にせよ、未来に予想される成長のした姿であるのだ。1945年8月15日以前にしばしば子どもを指して使われた〈少国民〉、すなわち将来の〈国民〉の未完成形というニュアンスをもつ呼称は、現在そこにいる〈児童〉よりも、〈児童〉の将来の成長像を実質的な問題とする〈育てる文化〉のあり方を、最も如実に示しているといえるだろう。

そして、同様の構造は戦後にも引き継がれてゆく。たとえば前出の『児童文化の現代史』において、管忠道は、戦前・戦中の〈少国民〉教育を否定しつつ、「天成の民主主義者」として現在育ちつつある「まったく新しいタイプ」の子どもたちに対する期待を表明しているが*4、〈少国民〉が〈天成の民主主義者〉という別の定義に変更されただけで、そういった存在をつくり出そうとする政治的な要請は、基本的には戦前・戦中と同質のものであるといえるだろう。

2. 手塚治虫——解体される〈児童〉——

しかし、管が〈育てる文化〉と〈ゆがめる文化〉のたたかひの歴史を回顧していたとき、その〈育てる文化〉と〈ゆがめる文化〉という対立の構図の有効性はすでに揺らぎつつあった。その動揺のきっかけとなるのが、たとえば手塚治虫の「ストーリーマンガ」の登場である。

手塚治虫の存在が戦後の日本文化にもたらした衝撃の大きさは、すでにさまざまな場において語られてきた。手塚本人の生前、しかもかなり早い段階から、手塚治虫は〈巨人〉であり、〈マンガの神様〉であるという認識が成立していたが、1989年の手塚の死は、昭和天皇の死とほとんど同等の重さをもつ象徴的な事件として広

く受けとめられ、その存在はほとんど神格化されるに至った。手塚治虫の死の直後、この事件に寄せられた典型的な言説は、たとえば次のようなものだった。

昭和天皇の死は、ぼくによっては一人の老人の死にすぎなかった。が、しかし手塚治虫の死は、確実にぼくに一つの時代のおわりをつげるものだった。ちょうど滞在していたフランスでは、子供むけ番組の中で日本製アニメが隆盛をほこっていた。ヨーロッパで日本製アニメは、日本の文化がかつてもったことのないほどの国際性をしめしていた。

それもこれも、すべてはたったひとりの天才が作りだしたストーリーマンガが出发点だったのだ。近代日本の文化史の中で（それもけっして大衆文化史などという狭い枠の中などではなく）、彼の名前はけっして逸することのできないほどのビッグ・ネームとしてのこるだろう。^{*5}

しかし、〈マンガの神様〉手塚治虫が、戦後俗悪文化の代表として、教育者やジャーナリズムからの非難をあびていた大阪の〈赤本漫画〉の、きわめてアマチュアに近い描き手という位置から創作活動を開始していることを見落とすわけにはいかない。そして、当時の児童文化の最下層に位置づけられていた〈赤本漫画〉というジャンルから登場した19歳のアマチュア作家が、ある意味では当初の〈赤本漫画〉という形式の内部、アマチュアという立場にとどまり続けながらも、いつしか〈マンガ〉という枠、さらには〈児童文化〉や〈大衆文化〉という枠を超越した存在とみなされるようになり、ついには〈神様〉と神格化されるに至るまでの過程で、かつての〈児童文化〉を成立させていた各ジャンルのヒエラルキーや、〈育てる文化〉と〈ゆめがめる文化〉の対立といった図式は、ことごとく転倒させられてしまったといえるだろう。

しかしながら、この転倒をもたらした要因を、「たったひとりの天才」としての手塚の個人的な才能の突出のみに帰すことは、もとより不可能である。むしろ、手塚治虫のマンガを評した無数の文章がこれまでに指摘してきたように、多くの手塚作品には、一見してそれとわかるような「弱さ」が、そこかしこに見いだされるのだ。粗製濫造、画力のなさ、人物を記号としてしか描けていない、ストーリー構成の破綻、ギャグのくどさ、思想的な限界といった数々の批判が、手塚治虫作品に対して絶えずなされてきた^{*6}。そして、それらの手塚批判が、いずれもそれなりに実際のテキストに即して具体的な説得力をそなえているのに対して、手塚に対する肯定的な評価は、「映画的手法」、「運命悲劇」、「ヒューマニズム」、「生命賛歌」と、おおむね抽象的な表現におさまりがちである。手塚治虫とは、いまだにきわめて評

価の難しい作家のひとりであるのだ。

ただ、個々の作品の完成度に対する評価はひとまず保留するとして、1946年のデビューから、1950年代後半ごろにかけての手塚の活動が、それ以前に児童視覚文化、さらには児童文化という枠組みを成立させていたルールを次々に解体してきたことは確かである。この時期に描かれた手塚作品のほとんどにおいて、戦前・戦中に先行する、児童漫画、映画、アニメーション、宝塚少女歌劇をはじめとする舞台、少年小説、童話などの諸ジャンルの作品の設定・キャラクター・エピソードの引用のコラージュから成立している部分が、手塚のオリジナルといえる部分よりはるかに大きいことは、すでに近年の研究において指摘されているが、ここで問題とされるべきは、手塚作品のオリジナリティの欠如ではなく、宝塚少女歌劇とドストエフスキー、グリム童話と黄金バット、ディズニーと丹下左膳といった、本来ならば両立不可能であったもの同士を、無造作に同一平面上に放り込んでしまう手塚的な引用のありかたが、それまで〈ゆがめる文化〉と〈育てる文化〉を厳密に隔てていた境界を無効にし、さらには児童文化とそれ以外の文化といった境界すらも曖昧なものにしてしまっていることであるだろう。

しかも、複数の異なる媒体（「赤本漫画」単行本、月刊少年少女雑誌連載、新聞漫画、絵本、挿画、絵物語、小説、テレビアニメーション）に同時に出没し、かつての児童漫画の枠をはるかに越えた幅広いジャンルの作品を発表しつつも、一方では、手塚治虫は、ジャンルも雰囲気もそれぞれに異なる作品を、ひとりの作家のイメージによって統一することを執拗に追求しつづけてもいた。複数の作品に、同一のキャラクターを、微妙に性格と役柄を変えつつ繰り返しかえし登場させる、いわゆる「スターシステム」*7。あるいは手塚治虫自身がマンガのキャラクターとなって、ある時はモブシーンの群衆のひとり、ある時は物語の司会進行役、ある時は重要なバイプレイヤーとして、ひんぱんに作品中に「出演」という「自作自演」のシステム*8。手塚マンガを象徴するこれらの要素は、いずれも、多種多様な作品群に、一貫した作家性を付与する試みという性格をもっているといえるだろう。

作品の所属するジャンルや領域が無限に拡散し、本来の区分が曖昧にされてゆく一方では、それらの雑多な作品群を統一する作家とキャラクターの存在感が強烈に印象づけられる。かつての〈育てる文化〉と〈ゆがめる文化〉、〈児童文化〉と〈おとなの文化〉といった区分がその有効性を失いつつある中で、まるで世界そのものの無限の広がりをそなえているかのような外観をもつ〈手塚治虫〉という新たな枠組みが、にわかに起ちあがってくるのだ。この枠組みを考えるうえで、次に引用する夏目房之助の発言はきわめて興味深い。

私がものごころついて、マンガに接したときすでに、手塚さんはその世界を完成されていた。それは世界そのものと同じように当然のように、そこにあった。マンガの好きだった私は、手塚世界をくり返しくり返し、隅から隅まで読んで育った。だから、私の無意識のある部分がそっくりそのまま手塚マンガの枠組みになっている。^{*9}

そして、この新たな枠組みは、〈児童〉、もしくは〈少年少女〉といった明確な定義を与えられた読者の存在をもはや必要とはしていない。手塚治虫の登場は、〈育てる文化〉と〈ゆがめる文化〉の対立をはじめとする、過去の〈児童文化〉を規定していたさまざまな図式を解体したばかりではなく、その図式が対象化していた〈児童〉という概念を解体する役割を果たしたともいえる。手塚治虫のストーリーマンガが、〈子どもマンガ〉という範疇にとどまらず、〈青年〉や〈大人〉の鑑賞にも耐えうる完成度をもつ、という評価はたびたびなされてきたが、むしろ、そのように年齢によって区分される読者という前提を無効にしまったうえで、手塚治虫の世界は成立しているというべきであるだろう。夏目房之助は、手塚治虫の初期から中期にかけての作品に関して、「〈大人＝子ども〉が同居して、たがいに緊張しつつも、流動的にいれかわるというような手塚の構造」^{*10}を指摘しているが、その場にのぞむ読者もまた、〈大人＝子ども〉の間を揺れうごく、流動的かつ多義的な存在として再定義されているのだとはいえないだろうか。

しかし、そのような引用と解体の材料を手塚治虫に与えた、戦前・戦中の〈児童文化〉のありかたそのものが、戦後における変容をもたらす契機を、すでに含んでいたとはいえないだろうか。手塚治虫の登場が〈戦後〉にもたらした変容を具体的に検証するためには、まずそれ以前の〈児童文化〉という枠組みを成り立たせていた諸力学の葛藤を、いま一度再検証してみる必要がある。いかなる必然あるいは偶然が〈児童文化〉をつくり出し、さらには手塚治虫の登場を演出したのか。映画伝来から手塚治虫の登場に至るまでの、〈児童文化〉の展開の全体像を、世代、ジャンルを横断しつつ、包括的に捉えてゆくことが、今後のより豊かな〈児童文化〉史の記述にあたって、不可欠な作業となるだろう。

注

1. 菅忠道『児童文化の現代史』(初出 1968年)『菅忠道著作集 第二巻』あゆみ出版、1984年、p.17
2. 柄谷行人『日本近代文学の起源』講談社、1980年、p.167
3. 権田保之助・秋山暉二「活動写真と児童」『帝国教育』大正6年8月号 pp.6～48.
4. 「天成の頼魔児ともいえるようなタイプの反対の極には、天成の民主主義者が立っている。かれらは、思想の遍歴をたどることなく、社会的・文化的形成を民主主義の一筋道において達成

しつつある。まったく新しいタイプの人間である。子どもという、できあいの概念ではつかみきれないような子どもが、ぞくぞくと育ちだしているのである」(菅忠道「現実と児童文学」〔初出 1968 年〕『菅忠道著作集 第二巻』、p. 297)

5. 桜井哲夫『手塚治虫—時代と切り結ぶ表現者—』講談社現代新書、1990 年、pp.7～8
6. たとえば、「手塚治虫が、この頃しきりに大人漫画への進出を志し、今のところ『絵の点』での力量不足のため、進出思うにまかせず、との噂をきく…。僕は、この噂を伝えることにより、一般の子供漫画家というものが、いかに箸にも棒にもかからない粗末な『絵描き』であるかをいいたかったのだ」(近藤日出造「子供漫画を斬る」『中央公論』昭和 31 年 7 月号)といった、手塚マンガの「画」としての完成度の低さに対する批判は、その後もたびたび繰り返えされ、ある意味ではほとんど定説と化している。この定説を前提としたうえで、大塚英志は、「対象を『記号』として、はなから『デフォルメ』してとらえることを前提とし対象そのものを直接的にとらえようとする努力をしてこなかった」と、手塚マンガの「自覚的反リアルな記号表現」の限界を指摘している (大塚英志『戦後マンガの表現空間』法蔵館、1994 年、pp.32～36)。
7. たとえば、最も古参の「スター」のひとりであるヒゲオヤジこと伴俊作は、『ロスト・ワールド』や『ジャングル大帝』の私立探偵役、『鉄腕アトム』の小学校の先生役、『大平洋 X ポイント』のギャング役、『あたまたにピストルをのせた人々』の悪辣な庄屋役など、初期のほとんどの作品に、バラエティに富んだ役どころで出演している。
8. 石上三登志によれば、「チャップリンやキートンの自作自演のごとき、自らの作品化」(『手塚治虫の奇妙な世界』学陽書房、1998 年、p.226)
9. 夏目房之助『手塚治虫はどこにいる』筑摩書房、1992 年、p.9
10. 夏目、p.67