

## 吾妻ひでおマンガと転調 ——矛盾許容論理と初期作品の構成法分析

鎌田大資\*

The Comics of Hideo Azuma and Keying:  
Paraconsistent Logic and the Analyses of Constructive Method of His Early Works.

Daisuke KAMADA

江戸時代にはじまり漫画という名称を与えられた絵と言葉の総合的表現形態は、20世紀に多様な変容、発展を遂げ、手塚治虫や梶原一騎らによる革新を経てマンガ、劇画として、現代日本の大衆的出版産業の主要な担い手となっている(鎌田 2011)。その絢爛たる歴史を形づくったのは、手塚や梶原だけではない多数の作家や編集者たちであり、まさしく協同的な創作活動の発露がそこに見いだされる。綺羅星のような製作者やその協力者たちのうち、もっとも異能かつ親しみを感じさせるひとりを挙げよと言われれば、論者にとってそれは吾妻ひでお氏である。論者の中学高校時代に、彼は秋田書店の各種雑誌にギャグマンガを供給する専属作家的な立場から、作家としての脱皮、変態を遂げ、バブリーな隆盛を誇った三流劇画誌、自販機本に転じた。秋田書店時代には趣味的に小出しにしていただけのSF、不条理好みを開花させ、連作「不条理日記」(1978-1979)<sup>1</sup>では、多数のSF作品やその設定を取っかえ引っかえ、2、3コマで座轡的に転調させつづけるショート・パロディ集のような、過去に例のない作風を開発した。そうした吾妻の変貌に敏感に反応した読者はファンクラブを作り、論者もそこに加わって、毎月、発表される吾妻作品についての情報交換に励み、秋田書店時代の単行本も揃えてその天才性を嘆賞していた。

あるとき、そのファンクラブの集まりに吾妻氏が都合をつけて参加して下さった。喫茶店の片隅のファンクラブ会長たちと同じテーブルで、琥珀色の液体にちびちび口をつけては無口に、集まった顔ぶれを観察していたご本人には、全員が簡単な挨拶を一言ずつ述べた以上に、何も特別な言葉は交わせなかったものの、その寡黙なたたずまいのなかで、その場にいた巨体の柔道整骨師のファンクラブ会員の風貌が記憶され、のちには吾妻作品のわき役キャラに採用されていくという展開を、作品上で確認できた。さすがにプロの作家の観察眼は鋭く、そこでも作品に取りこみうるネタを探していたのだ。ただそのとき、やあ、結局、描いてる時も(アルコールを)飲んでるからねと語った創作生活から、のちの「失踪」に関するエピソードが生じてしまったことも、たった一度の対面から自然に読みとれてしまい、大学に進学してから何となく遠ざかってしまった吾妻氏の作品が、突然、失踪によりまったく中断してしまったことを、ファンクラブに関係する先輩から聞かされても、死ぬほど驚くようなことはなかった。そ

\*人間関係学科 准教授

して氏は、一時、「消えたマンガ家」の一人にカウントされかけたものの、同名の著作（大泉1996, 2000）がまとまるころには、数年間のホームレスや他業種での勤労生活から作家業へのカムバックを果たし、取りあげられてはいない。それどころか、出版界へのカムバック後、それ以前から手がけていたSFギャグを地道に描きついでいくほかに、書下ろしの単行本として『失踪日記』（吾妻2005）をまとめ、ベストセラーとなるという世間的にわかりやすい意味でのカムバックもつづき、失踪直前のバブル期には、「オリンポスのポロン」（1977-1979）や「ななこSOS」（1980-1985）がTVアニメ化（「おちやめ神物語 コロコロポロン」1982-1983、「ななこSOS」1983）され、ブレイクしていたころの勢いを、ある程度、取りもどした。その後、アルコール依存症の治療や最晩年の闘病生活のなかで寡作に単行本やブログの書籍化などの創作をつづけ、ついに2019年には世界、すなわちこの世ならぬ異世界の取材旅行に出ってしまった。

こうしてこちら側の世界では、吾妻氏の新作が望めなくなった。論者自身の人生における吾妻作品との接し方のかえりみると、まず、小学生時代に病院や散髪屋におかれた『少年チャンピオン』誌上に「ふたりと5人」（1972-1976）という作品が連載されていることを認識し、山上たつひこの「がきデカ」（1974-1980）や手塚の「ブラックジャック」（1973-1978）などを見たあと、時間があればついでにという拾い読み体験がある。それ以降、思春期に入り、マンガ評論誌経由で24年組の少女マンガ家たちを発見したのと同じころ、いつしか「三流劇画」誌のチェックをはじめ、今でいうサブカル系マンガ誌のひとつだったみのり書房の『Peke』などに、吾妻氏の非凡としかいいようのない名作群を論者は（再）発見した。さらに大学入学後、ゴダール、実験映画、テント演劇に熱中してファンクラブ活動からも遠ざかったあとは、特にフォローしようというほどでもなく、古書店などで目につく単行本を購入しては楽しむといった精度の低いファン活動を通じて、彼の作品は常に生活の彩りとなり、天才の息吹を通じて論者がこの世界で生きぬく意味の一部を与えて、寄りそってくれた<sup>2</sup>。長い人生の旅を振り返り気が付くと、常に読者の生活に伴走し、ときに二人三脚のようにともに歩んでくれる存在として、論者の年齢の一回りちょっと上に当たる吾妻氏もまた、すぐれた創作者がそのファンに与える恩恵を、最良の形で読者に施してくれていた。

そして吾妻氏は後年の『失踪日記』以降、ホームレス生活からアルコール依存症を含む各種疾患の治療生活をつづるエッセイマンガの描き手となり、初期作品から継続するギャグ作法にのっとった独自の作風で高く評価されることになる。そうした後年のエッセイマンガの創作技法の分析が可能になれば、社会学による人間の生活や文化の分析の資料に、一つの有力な部目が付け加わることになると思われるが、本論はその足がかりとして、まず初期作品で開花した作風と構成法を分析する<sup>3</sup>。ちなみに本論はマンガ作品のテキスト分析のようにも見えるが、実質的には作家の作品構成のメチエ自体を、作品から再構成、追体験することを目指すものである。その意味では、作品構成法の面から捉えたマンガ家の業務の職業社会学、芸術社会学であり、マンガを大量消費される大衆文化産物と捉えれば、大衆文化研究の一翼に位置する。マンガ、特にギャグ作品の構成法については、作家、評論家の立場からも、立ちいった検討、解明が加えられることはまれであり、本論はそうした未踏の分野に先鞭をつける試みでもある。

## 1 作家としての歩み

本論では、少年時代からファンとして折に触れて作品に接してきた論者自身の捉え方で、吾妻の作家活動に関し、形成期、爆発期、失踪期、回復＝円熟期と時期区分する<sup>4</sup>。

#### a, 形成期 1950 (0歳) ~ 1977 (27歳)

形成期は、20歳でデビューしたあとの7年間ほどを含む。まず「エイト・ビート」(1971-1972)や「きまぐれ悟空」(1972. 以下, 「悟空」と略す)で、ミステリーやSFなどにマニア的に言及するハイセンスな作風で、熱狂的な少数の読者を獲得する。そして、当時の秋田書店『少年チャンピオン』の編集部の方針で、より一般的で大衆受けするギャグマンガ家として彼を養成するために、卑俗ながら安全パイとしての人気を稼げる路線に転向して、4年間、「ふたりと5人」を連載し、その期間中に、女性を主人公にして物語を展開するギャグ作法を模索したと見られる。青年誌『プレイコミック』では怪作「やけくそ天使」(1975-1980. 以下, 「やけ天」と略す)を連載し、「悟空」のころから追求してきた形而上学的、宇宙論的ギャグ<sup>5</sup>を洗練し、作者が乗りに乗って描けるSFはちゃめちやギャグ路線も軌道に乗せるが、逆に大衆的な人気マンガ路線から遊離してきたと秋田書店編集部が判断したのか、少年、少女、青年の週刊、月刊各誌に平行して連載する量産体制を一方向的に打ちきられた。「悟空」が22歳、「やけ天」が24歳の作品で、デビュー後、5年以内の展開である。

#### b, 爆発期 1978 (28歳) ~ 1985 (35歳)

次の爆発期も7年ほどつづく。秋田書店を離れて、マイナー劇画誌や自動販売機用雑誌(自販機本)に転じ、SF読書日記でもあるパロディマンガ「不条理日記」を發表し、SFファンからさらに熱狂的に迎えられて、星雲賞をはじめとするSF界の賞を総なめしてブレイクする。そして自販機本などで、ある種の文芸路線の展開により美少女マンガブームを引きおこす。先述のように「オリンポスのポロン」「ななこSOS」のようなアニメ化作品も世に出し、大島弓子の「綿の国星」(1978-1987)の「すわのチビ猫」のような猫を擬人化したキャラクターを、のちに「萌え」の元祖とも呼ばれる猫耳美少女キャラクターに位置づけなおして、タイトルロールにすえた「シャン・キャット」(1979)で、コスプレや美少女キャラの定番<sup>6</sup>となって定着する図像を發明するなど、多忙を極める人気者になったところで、家出と失踪を散りばめた失踪期に突入し、人気マンガ家の最前線から姿を消す。

#### c, 失踪期 1986 (36歳) ~ 1999 (49歳)

2回失踪して、13年後にアルコール依存症の治療のため入院するまでを失踪期とする。その間に、マンガ界の一線からいったん退いて、「消えたマンガ家」状態になってからの復帰も果たす。2回目の失踪中には、ホームレスとしてガス管工事の会社に拾われて配管工として働きながら、なぜか社内報用の4コママンガ(「ガス屋のガス公」1993)を執筆して採用されるなど、不思議な行動を見せ、復帰後は、悪化したアルコール依存症を治療するための入院を経て断酒する。

#### d, 回復=円熟期 2000 (50歳) ~ 2019 (69歳)

退院後を回復=円熟期とした。マイナー誌での連載と、描き下ろしのエッセイマンガの執筆をつづけ、ホームレスとしての生活、配管工時代のエピソード、入院中の体験などを、過去の作品同様のギャグマンガ的な絵と構成でエンターテインメント作品に昇華させた『失踪日記』その他で、コンビニの棚にも本が並ぶ国民的ベストセラー作家にかえり咲く。体調の問題もあり、メジャー誌での連載こそないものの、コミケットや通販で販売する個人同人誌、インターネット、単行本などで近況を読者に伝えた。ただし2017年の『産直あずまマガジン 増刊 妄

想アイドル図鑑』、2018年の『吾妻ひでおの自由帳』、個人ブログで、食道ガンで闘病中と公表した。これは生き死にかかわることなので、ギャグにすることはないと述べていた<sup>7</sup>。

初期作品以降、こうした経歴すべてにわたり、一作一作に作家として成長する布石が埋めこまれており、週刊誌連載を含めた厳しい創作活動のさなかにも、新たな段階を準備しようとする作者の姿勢が読みとれる。ただし本論では、形成期の数作の転調分析に焦点を絞り、吾妻作品の多様な知的、美的たぐらみの分析に関しては別稿に譲る。

## 2 転調分析の視点

*Frame Analysis* (Goffman [1974] 1986) で論じられたように、転調とは、社会的行為、行動の最中に準拠枠組みを変更しておこないの性質を変化させることを指す。動物園で飼育される2匹のかわうそが、遊戯と闘争という枠組みを切りかえながら戯れるのが観察できるのと同様に、日常的生活者、相互作用者としてのわたしたちは普段から頻繁にそれをおこなっている (Bateson 1972=1991)。

私見によれば、吾妻は転調の作家であり、先行する無数の小説、マンガ、映像作品などを参照しながら、目まぐるしく参照の対象を変化させて、その転調の際に生じるさまざまな齟齬からギャグを紡ぎだすことを基本作法としている。これは最初期の作品にも見られる特性であり、後年の『失踪日記』以降のホームレス生活や自殺の試みなどの深刻な生活状況を、突きはなしたギャグの視点で描きついでいく独特な筆致も、おそらくその特性から獲得されたものと思われる<sup>8</sup>。日本で20世紀に一世を風靡した手塚「鉄腕アトム」(1952-1968)以降の、あるいは彼に先行する横井福次郎の「ふしぎな国のプッチャー」(1947-1948)などの優れた児童向けストーリーマンガにおけるロボットや、石ノ森章太郎が繰り返し描いた悪の秘密結社と戦うサイボーグ戦士たちの物語をはじめとして、多種多様なSF、ファンタジー的な設定が生みだされ、多くのヒット作が誕生した。吾妻は『マンガ家入門』(1965)の著者としての石ノ森に私淑、傾倒しているが、自ら大河長編的な物語やそれを支える設定を生み出すのではなく、既成の諸作品に寄生するように、多様な設定に絵柄やセリフで言及しながら、短いギャグ作品のページ数に、小刻みに転調ポイントを入れて、横滑りしていく設定に登場人物自体が戸惑いながらも演技をつづけるといったスタイルで、ナンセンス・ギャグの連作を執筆した。作品はほとんどが読み切り短編か短編連作の連載であり、毎回、異なった状況で笑いを生み出す作業は、作家としての綱わたりの連続だったろうし、決まった鉄板ギャグ<sup>9</sup>を入れて笑わせるマンネリズムの罫を避けつつ、一時、失踪や入院という取材活動を挟みながらも、雑誌連載が無理なら個人で発行する同人誌や、描き下ろし単行本での執筆という柔軟な形で、消え(っばなし)になることなく、最期の日まで創作をつづけた姿勢は、凡庸な作家の取りうるものではない。

そして、転調という作法にのっとり作られた物語が、各ポイントごとに飛躍、挫折、座礁、捻挫、脱臼しながら進むので、参照される枠組み同士が矛盾しあうことも珍しくなく、その意味で作品全体としては矛盾許容論理が支配し、すでに矛盾を一度認めてしまったあとは、すべての事象が可能になる些事性爆発が生じ、一人の主人公が正気を保ってそれを生きとおすことが難しいのではないかと思えるような、支離滅裂な作品世界が生まれる<sup>10</sup>。それを平気な顔で通りすぎ、演じおわった主人公は、洪水のように押しよせる事件の連続を、最初から最後まで満面の苦笑いを浮かべつつやり過ごす白痴的な人物となっていく。しかし、失踪直前の諸作品では主人公を女性と設定することで、「スクラップ学園」(1980-1983)のミャアちゃんのような



なやたら元気な女の子や、「ななこ SOS」のななこのようなおっとりしておとなしい（しかし怪力で超能力のある）女の子が、連続する異常事態を意外なたくましさを発揮してやり過ぎていく様子を描いて、安定していたようだ。失踪により連載が中断した「ななこ SOS」「スクラップ学園」を吾妻がカムバック後の同人誌でも継続して執筆したことも、「やけ天」で開眼したような、作品世界に女性主人公を置く方向性が、意外にじっくりいくという実感に基づくものだろう<sup>11</sup>。

### 3 初期作品の転調分析

こうした伝記的情報を念頭に作品分析に入る。ただし本論では、分析の手はじめとして吾妻の最初期の作品、特に最初の商業誌での連載となった「二日酔いダンディー」（吾妻 [1970-1971] 1999; 2019:87-417. 以下「ダンディー」と略す）をケース・スタディとして取りあげる。本作では、第1回目こそ、作家が生きる現実の描写から出発してリアリズムかと思わせる貧困な若者の生活の描写に終始するが、連載が進み作者の調子が出はじめてからは、多数の別作家の作品世界に言及しながら、すべてをパロディ化して、物語の出発点とは無関係なところに着地するはちゃめちゃさ自体を、ナンセンスギャグとして見せきる作風に転じている<sup>12</sup>。

もともと経済的な余裕のない状況でマンガ家を志し、高校卒業後、集団就職で北海道から上京した当初は製本工場で働いていた吾妻は、志とは異なり、作品に向ける時間が取れないなどの理由で工場は退職し、友人たちとともにデビューまでの日々をボヘミヤンのように、時にホームレスとして公園で寝る時期をはさみつつ、安いアパートに転がりこんで過ごす。修行期に板井れたらうのもとでアシスタントの職を得るが、一人で仕事をしていたギャグマンガ家の板井は、連載が増えて手が足らず、はじめてアシスタントを雇う段階であったため、かれらが必要とする生活費を知らず、通いの人に住みこみの人並の給与を渡し、生活できないレベルの賃金体系になっていた。こうした点も、吾妻のマンガ家デビューの初期条件を形成している。こうした事情は、のちに発表される「地を這う魚」連作（吾妻 [2005-2009] 2009）に詳述された。

やがて、吾妻は板井に紹介され秋田書店の編集者とかかわりができ、数作の読みきり連載で試されたあと、月刊連載、週刊連載に乗りだしていくことになる。

最初の月刊連載が「ダンディー」である。この作品には住む家も失うボヘミヤンの生活が色濃く投影され、デザイン的に美しい朝日（または夕日）を背景に、ビンの酒（らしきもの）を口のみする主人公ダンディーが描かれた扉につづく作品の冒頭からさっそく、勤務先の喫茶店が経営不振で倒産し路頭に迷う。下宿の一階に住む友だちのナンシーは流しのギター弾きで小銭を稼ぐが、兄は定職のないこそ泥で、連載一回目の結末では、無銭飲食のダンディーと銭湯での板の間稼ぎで逮捕されたナンシーの兄が、牢屋、おそらく拘留所で出会い夜を明かす<sup>13</sup>。

こうして雑誌連載デビューの回は、吾妻の貧困な日常を投影して隠隠滅滅たる悲惨な情景の描写で終始する。本論では、矛盾許容論理で導かれた「些事性爆発」から生じる「支離滅裂」描写に注目するが、この回では、無銭飲食という軽犯罪や窃盗により逮捕されるというごく当然の帰結が描かれるにとどまっている。その意味では「支離滅裂」というより、むしろ貧乏な画家志願者のボヘミヤンの金欠状態を比較的リアルに描写し、その日常生活にあるはずの些細な滑った転んだといった突発事故をギャグとして描いている。ただしこの時点でも、ダンディー自身の貧困描写に集中するのではなく、ナンシーの兄（のちに吾妻の自画像として定着していくキャラクター、あるいはその原型）というさらに間抜けな人物のエピソードを挿入して、ス

トリーラインを複線化し、のちの「支離滅裂」なストーリーや世界観の転調を予感させる展開が持ちこまれている。

連載が進み、作者の調子が出てくると、まさに「支離滅裂」な転調が作品中に常態化する。たとえば標題の単行本の12話目、『Early Collection』の15話「春のバスジャック」(吾妻[1970-1971] 1999:173-188; 2019:354-369)<sup>14</sup>である。あらすじは、ギャグマンガらしいばかばかしい物語の範疇に納まっている。お金がないから道路の真ん中でこじきをするという出だしから、通りがかったバスの運転手に殴られ、逆切れしてバスジャックするなど、ありえない展開がつづく。連載の当初はリアリズム路線で行くが、調子が出てきたらちゃめちゃにしてい、あるいは気がついたらちゃめちゃになっている(ので適当なところで連載を打ちきる)というのは、秋田書店の編集部が作家の個性を冷静に見ながら売りだし方を模索した結果かもしれない。

英語からの訳語としての「転調」の原語は keying である。Frame Analysis にこの言葉をめぐる章(Goffman [1974] 1986: 40-82, 345-377)が設けられており、それをゴッフマンの直接の指導学生でもあったゲアリー・ファインが1970年ごろのファンタジー系のロール・プレイング・テーブル・ゲームに関するエスノグラフィ、*Shared Fantasy* で取りあげて活用した。ゴッフマンも論じた upkeying, downkeying という用語を、ファインはゲーム進行中の会話のレベル分けに用いて、ゲーム内容に沈降していく downkeying 的な発話に対し、ゲーム進行中の現実やゲーム外の日常生活に言及する「おなか为空いた」とか、「明日は歯医者に行かなきゃ」などの発話を upkeying とした。以下の作品中に現れる転調の概観において、(→)によって「転調」が生じたことを示し<sup>15</sup>、便宜上、上記の作品内容のうちファンタジー方面の深みに降りていく転調を downkeying として(→D)の記号で、作者が作品製作する日常風景に近づきファンタジーの深みにはまった描写から現実へと覚醒する場合を upkeying と見て(→U)の記号で表す。吾妻の場合、(→D)の転調によって作品世界では登場人物が空中に飛翔する事例が多くみられ、一部、小動物の世界や地下への現実逃避的な下降の運動も混じる。(→U)の転調によってもたらされる覚醒の場所は、それが空中であろうが宇宙であろうが、そのまま吾妻が作品を制作する自宅の茶の間へと接続している。したがってのちに展開する諸作では宇宙空間や空中において、登場人物が食卓を囲み、マージャンを打つ団欒の場が設定されることになる。

#### 「ダンディー」のうち「春のバスジャック」の転調分析<sup>16</sup>

ダンディーが横断歩道の真ん中に空き缶を置いて物乞いを始める。道をふさいで邪魔なので、バスの運転手に殴られる

(→U) バスをのっとして暴走し、ナンシーやその兄を轢くが、そのとき、二人はバスが倒した板塀の向こうの茶の間でその家の人が用意した食事を勝手に食べている<sup>17</sup>

(→D) ナンシーと兄が手でグルグル回す回転翼でバスが空を飛ぶ、ダンディーがマントに黒シャツの扮装でダンディーマンとなり、「しあわせなやつを不幸にするのがわたしの生きがい」と言って飛び降り(アメコミその他のスーパーマンのキャラクターについて、正義と悪を逆転させた変身)

(→U) 路上強盗に脅されている若い女の身ぐるみをはぐ(金がないのでコジキや強盗をしても金を稼ぐという当初の設定に戻る)

(→D) ナンシーが中折れ帽をかぶってダンディーを(高森朝雄・ちばてつや「あしたのジョー」(1967-1973)でのボクシングの対戦風景のように)ノックアウトし、手塚の「鉄

腕アトム」のように飛びさる)

(→U) マンガ家としての吾妻の自己言及ページ<sup>18</sup>

(→U) 元のバスの運転手をひき逃げする。ダンディーは再び所期の意図通り「真面目にコジキヤろ」と路上へ

(→D) 片目の野良猫に魚の骨を恵まれる。ネコ化するダンディー(片目で傷だらけのキャラクターは、マンガでいえばやはり「あしたのジョー」の丹下段平のように、一見、こわもてで不気味だが実は人情に篤い親分肌という印象がある)。

「がきデカ」や魔夜峰央の「パタリロ」(1978-)など、長期連載された多くのギャグマンガを思いおこしても、登場人物が物語の本筋に関係ない別のストーリーや役柄を唐突に演じはじめて、ツッコミ役のまじめな脇の登場人物にどつかれて本筋に戻るというのは、伝統的な漫才、マンザイにおけるボケとツッコミによるギャグの構成法そのものだが、その場合は、物語や語りの冒頭で提示された本筋(宝さがしのような虚構的な話題から、新学期、夏休み、正月などの季節に応じた話題まで何でも展開可能)から逸脱するボケを常にツッコミが補正して元に戻るという文法が保たれている。そして途中、どれほどギャグによる脱線があっても最後には当初の物語に戻って落ちに至ることが可能となる。吾妻の場合、ボケが別路線の話題を提示して演じはじめることで物語自体が本筋から逸脱し、別の物語に変更され、参照される設定や話題の小刻みな変更が、連載各回の最終ページまで繰り返されるアクロバットの構成が採用される。登場人物自体も作者の分身とな考えられるので、本人が仕掛けた舞台設定の変更にも本人の分身である主人公がまじめに反応しつづけ、疲労困憊して「やけくそ」に至る展開が吾妻マンガの常道となっていく。

#### 4 転調から派生するもの

さらに先述のごとく、秋田書店で本格的な人気マンガ家として吾妻を売りだしていくため、編集部でこ入れしてはじまったのが「ふたりと5人」である。両親、弟、祖母とユキ子の5人とも同じ美少女顔の5人家族と、その隣に住むダメ中学生のおさむ君と、万年留年中学生の哲学的先輩が織りなし、すべてが珍妙な本作において、卑俗な路線に転向して人気を得るものの、編集部の指導による路線変更は、吾妻にとってストレスを生むものだったらしい。その状況を内側から食いやり創作活動に新生面を開く試みが、作家としての吾妻の独り言のような自己言及ページで開始される。作家の性別転換を伴う自己言及は、作品内のミニストーリーとして展開し、女性を主人公に据えた「やけ天」につながる物語づくりの礎石となる<sup>19</sup>。

考えてみると、少女マンガによくある欄外(コマの枠線の外)に書きこまれた作者の独り言的な手書き文字、または上記のように作中に唐突に挿入される作者本人を表す(らしい)キャラクターの行動を描くサブテキストは、はっきりと枠が示され、枠物語としてメイン・ストーリーとは別種の物語が提示される意味での転調である。これは、無数の人物の語りや夢として物語のなかで別の物語が語られ、場合によっては夢を回想して語っている人物が、夢のなかでさらに夢を見たとして語る枠物語のなかの枠物語などとして複層化し、全体をシュールリアリスティックな夢物語というカテゴリーに属さしめる物語内物語の系譜<sup>20</sup>に正統に属する構造だろう。ただし、吾妻の場合、メイン・ストーリー自体が転調に告ぐ転調であって、ストーリーがどこに着地するのか予断を許さない曲芸的な語りを採用しているため、さらにそれを複層化し

て混乱させる枠物語を用いての転調は、例外的事例である。とはいえ、吾妻自身は頻繁に物語のなかに自画像として現れ、連載原稿を単行本化する際など、機会を捉えては、そこらじゅうの欄外に作者の独り言を示す手書きの文字を散りばめていく。「ダンディー」においても苦しい家計を嘆いたり、若者らしく女性のことを考えていたり（吾妻 [1970-1971] 1999:62, 215）、吾妻は自己言及の多いマンガ家といえるだろう。

「ふたりと5人」の「空飛ぶ魚」または「吹流し」というサブテキストは、爆発期の「のた魚」、回復＝円熟期の「地を這う魚」連作の「魚達」として展開し、吾妻の創作全体にとりつき、支えるデュナメス<sup>21</sup>としての表現の原動力になっていく。

こうした落書き的なサブテキストを示す表象が、吾妻作品のなかでキャラクターとして自立し<sup>22</sup>はっきりした輪郭を与えられていく過程に、再度、説明を加える。吾妻の作品を通じて発展する代表的なキャラクター系列としては、「ダンディー」の時点での空飛ぶ魚のサブテキストにはじまる一連の表現をまず想起すべきである。最初は律義に書きこまれたキャラクターの全身像の上方に開いた空間を、埋めるように書きこまれた魚（吾妻 [1970-1971] 1999:91）だが、後年、ネタ出し、ネーム入れ（コマ割りにラフな下絵と吹き出しなどの文字を書きこんだ原稿の草案作成）は、経費を出版社が負担し、喫茶店でおこなうようになった吾妻らしく、「空飛ぶ魚」もコーヒーを飲んだり、飲みすぎたり、妊娠して子どもができたり、仲間で示しあわせて次回も出演しようと話したり（吾妻 [1970-1971] 1999:221, 224, 170, 230）している。「エイト・ビート」の1エピソードでは、この魚は「吹流し」という名前が付き、キャラクター化してカーレースの実況解説者にもなる（吾妻 [1971-1972] 1996:120-121, 216-217, 228-229）。手塚治虫のヒョウタンツギはキャラクターとしてセリフを発し、演技をする部分が少ないように思われるが、吾妻の場合はお仕着せ作品で作者の本音を語る落書き部分だったものが自立し、爆発期のメイン・キャラクターとして物語を牽引していく。こうした空飛ぶ魚は、「るなてっく」の「のた魚」に変容し「死んだ魚の目」をして生気を欠いているが、何やら大事なものとして引きずられる不思議なオブジェのごとき生き物に変遷し（吾妻 [1979-1980] 1980:70）、それはロボットだったり不審人物だったりする「シッコモーロー博士」（1976）など以降に頻出する「ブキミくん」「なはは」の空虚なまなざしを経由して、「地を這う魚」連作の若き吾妻たちマンガ家の卵らの周りの空間を埋めつくす「魚達」に変貌していく（吾妻 [2005-2009] 2009:111 など）<sup>23</sup>。

さらに転調に注目することで、常に連続して転調が生じるはずの場所、「空中」「宇宙」の位置づけを考察してみたい。

先述のゴッフマンとファインによる upkeying, downkeying という用語を、吾妻作品に導入する場合、初期の「二日酔いダンディー」でもはっきり現れる「地を這う」貧困なマンガ青年の現実生活の描写に対して、ほかの作者の作品世界への言及を取りまぜたはちゃめちゃギャグが発動する場面は、キャラクターが空中に跳躍したり、突如、空を飛んだりするタイミングで現れる。それゆえにストーリー進行上、パロディギャグを成立させる場所である空中に浮遊する状態を逆に作中の downkeying（＝虚構化）、地上でうえからの現実の生活苦の圧力に押しつぶされるようにしてへしゃげている状態を upkeying（＝日常回帰）と呼ぶと、キャラクターたちがさまざまな手段で飛びあがる「空中」が、特に downkeying を誘発し、物語の流れを切断する転調を生じやすくさせる場所として位置づけられる。上述のように「ダンディー」の転調分析でも、支離滅裂な展開を縫いあわせるようにキャラクターたちは空中に舞いあがり、その瞬間に別の系列の設定や雰囲気は接ぎ木されて転調が生じている。地球の大気圏を抜けて真空の宇宙空間に出れば、そこは downkeying の極限とも呼べる場所となり、宇宙空間で漂流す



るなどの宇宙船内の描写は、あらゆる出来事や設定が接合できる万能接着剤のような「場」となる<sup>24</sup>。しかし多くの吾妻作品での「宇宙」や「空中」では、なぜか独特の生活感がかもし出され、形成期、爆発期の多忙な時期には原稿生産量が増えた結果、雇うことになったアシスタントたちと親睦を深めるマージャンの場として、失踪期以降の執筆ページ数が減った段階では、家族との食事、団欒の場として描かれるなど、downkeying（虚構化）の果てにupkeyingに向けて突きぬける日常回帰の運動が観察できる<sup>25</sup>。ここでファンタシーの究極には、ファンタシーをひねり出している作者がいるという洞察が示され、こうした脱力的な描写を組みこんだ形ではじめてギャグ作家、吾妻の作品世界が完成するといってもよい。転調につづく転調で世界を失調させたあと、帰る場所を失った作者や読者には、せめてもの憩いの場所が必要なのである。たとえそこが、それなしには作品が成立しない次なる転調のまえの、つかの間の休止符を意味するに過ぎないとしても。

吾妻作品で、短いページ数やコマ数を一単位として、世界観や設定が書きかえられ、本来は異質なはずの作品世界が均質なギャグマンガの描線を通じて統合、接合されていることは、ある種、奇跡的な離れ業となっている。先述のように、ギャグとして導入した転調によって、作品世界やそこでの行動の展開が、常時、変更されつづけ、そのあいだを波乗りするように動いていくキャラクターたちは、苦笑いしながら全身全霊をもって変動しつづける設定に立ちむかい反応する。このようにギャグとして導入された世界観、作品設定の急変に応じ、作品世界を生きぬくよう定められた登場人物一人一人の中身は、吾妻の脳内の分身でもあり、吾妻自身の律義な性格を反映した存在のはずである。すなわち、作品世界に混乱をもたらす張本人も作品の背後で世界を操っている吾妻であり、作中で右往左往してボロボロになるキャラクターたちも吾妻である。こうした作品の構成法も珍しければ、こうした作品世界への向きあい方を貫いた作家も珍しく、それは吾妻自身の天分や才能を示す指標のひとつだろう。

次にもう一件、吾妻作品についての転調分析を試みたいが、先の例が初連載作におけるハチャメチャ展開の事例であったので、それとの対比でハチャメチャ展開が終盤でうまく収束して、苦い諦観に満ちた叙情に転化する「名作 SF 短編」となった成功例を挙げたい。連作「狂乱星雲記」の一篇、「病院」（吾妻 [1979] 2006）である<sup>26</sup>。

本作の冒頭（扉絵）では、愛人らしい看護婦と一緒に朝日の差す部屋で目覚める若い医師が、半裸(?)で横たわるベッドのうえでも、なぜか眼鏡をかけ続けていて、その容貌はよくわからない。看護師が美少女風に描かれているので、医師の青年も眼鏡を外せば美少年ではないかとほめめかすようである<sup>27</sup>。冒頭のみぞめを一枚絵にした意味は、物語の発端を宙づりにして、そのあとに繰りかえされる転調に入りやすくするためかもしれない<sup>28</sup>。以下の転調分析で(→)(→U)(→D)などの表記は、先の「ダンディー」の場合と同様<sup>29</sup>。

### 「病院」の転調分析

(扉絵) 朝、ベッドにストレートの黒髪の若い女性(看護師)と寝ている若い男(医師)、「先生起きてください、回診の時間です」と看護師が起こす

(→D) 医師は毛布の下で自分の腹をメスで切り、何やら手術をしている。「また眠りながら手術してしまった。これで5度目だ」「いつもながら正確なおべ」と看護師は医師の腹に大きなバンソウコウをバツテンの形に貼る

(→U) (普通のサラリーマンの朝食風景のように身ごしらえをした) 医師「少し疲れてんのかもしれん。毎日仕事仕事で」

- (→) 突然、テーブルをひっくり返し、急に思いだした態で、「仕事!!」と叫ぶ
- (→) (手塚「ブラックジャック」的な有能な医師っぽく)「こーしてはいられない。患者がわたしを待っている」と病院の廊下を看護師と歩く
- (→ D) 病室の女性患者に看護師が「おかげんいかがですか」と聞くと、背中から大きな羽根が生えている(手塚「鳥人体系」(1971-1975) 諸作や、「ブラックジャック」の1エピソードに出てくる鳥にあこがれて、空を飛べるように鳥形に人体改造を受ける女性を連想させる)。その羽根を医師が即座にむしる
- (→) 「そのままにしていたら…空を飛べるのでは」を女性患者が疑問を呈する(竜や妖精が登場するファンタジー物語を思わせる発想)
- (→ U) 「そーいうことを考えてるからよくなるんだ、あなたは!」と妄想扱い(空に向かい飛びたとうとする空想的発想を、精神病の治療場面のように現実に引きもどす)
- (→) 「どうかおふとんにでも利用してください」と患者が羽根を差し出す
- (→) 「あたしあの患者キライ。先生に色目使うから」と愛人でもある看護師のグチ。医師はもらった羽を根元からぼりぼりかじりながら次の部屋へ
- (→) 看護師の独白つづき「いつも傷口に塩水ぬってあげてるんです」
- (→) 「おかげんいかがですか」と次の部屋へ
- (→ D) 巨人化して部屋につかえている人「苦しいよ〜」(『不思議の国のアリス』(Carroll 1865=1998) や手塚の「ビッグ X」(1963-1966) を連想させる)
- (→) パニックに陥る巨人の少年。医師「ほらほらこれ見て」「しゅじゅちゅだ しゅじゅちゅだ」と自分の腹をメスで割く(中身は空洞のように黒い)「血が出た血が出た」と言っていると少年は注意がそれて笑顔になり、すかさず看護婦が薬剤を注射
- (→) 医師が「うっ」とうめくと腹の穴からカエルが出る。擬音「ゲコゲ」
- (→ U) 慌てて押さえて医師「最近最近 やりにくいやりにくい」(バグったように繰り返す)
- (→) バグったついでに医師「ぼくはぼくは——」看護師「先生先生——」と抱きあう
- (→) しかし、医師「患者が待っている」と看護師を投げとばす
- (→) 別の部屋で看護師「気をつけてくださいね、ここは例の変人ですよ」
- (→ D) 球根から葉っぱが頭を出した植物人間風(以下、変態を繰り返す)
- (→) 「起きて!」と医師が声をかけ、葉っぱをちぎると、葉っぱが髪の毛風に生えた頭が出る
- (→) 「おかげんは」と看護師。医師は注射の準備。葉のムチで注射を払う
- (→) 「栄養剤といつわった中身はしょう油の注射なんていらぬよ。コンクリートくずの薬もけっこう」と自分たちを閉じこめる陰謀について一席ぶち
- (→) 頭や体節ごとに触手のような突起の付いた黒く太い蛇状の怪物に変わる
- (→) 逃亡 (→) 医師たちの考えを先回りして読む(テレパシーや読心術など)
- (→) 医師が寝る (→) 寝たまま大蛇状の体を切りきざむ
- (→) 勢いあまって壁や床も切り、自分の手足、尻、頭や猫と魚の頭なども壁や床に縫いつける
- (→ U) 目ざめた医師。自分の手足を縫いなおす。看護師「一休みしてお食事にしましょ」とおにぎりを広げると
- (→ D) おにぎりを盗むいろんな手。小鬼や妖精じみたファンタジー的なキャラクターがおにぎりを盗んで逃げる

- (→) 一部屋に逃げこんだ小さな群体生物が合体して（諸星大二郎「生物都市」（1974）や水木しげる「安い家」（1963）のような）集合生命体になる
- (→)（体の小さいしゃべるネズミ型人間）ネズミちゃんに鍵がかじられている
- (→) 逃げるネズミちゃんに包丁を投げつけ、追いつめる医師→つかまったネズミちゃん
- (→) 羽が生えた（先ほどの）鳥人間「あたしやっぱり飛べます」と窓から飛びたつ
- (→) 医師（対処を迫られて）「眠るぞ眠るぞ」「いや眠ってる場合ではない…」と一人ボケツッコミ
- (→) 「わあい広いぞ」と壁を壊して病院の廊下に出る巨人の少年
- (→)（ファンタシーの登場人物となった）全員が逃亡
- (→) 医師「しかたがない」と眼鏡を外すと片目に銃口がしかけてある
- (→) 逃げるいろいろな不思議な人々、生き物の胸、腹を医師の目から出るレーザー光線のようなもので撃ちぬき倒す
- (→) 窓から逃げていくネズミちゃんが見える
- (→ U) 医師「ほつこう。どこへ逃げたって同じなんだから。」回診をつづける。「患者がわたしを待っている」
- (→ D) 外に出ると町じゅうに連なる病院の列が…

本作は、眼鏡をかけた若い医師が目ざめてから愛人らしき看護師と朝食を取り、各病室を「回診」して「患者」となっている異星生物のように「怪物化」しかける存在、また巨人や背中に羽の生えた妖精のような「ファンタシー」の世界に踏みいって行こうとする存在を、「人間」的な姿にとどめておこうと「処置」していく様子を描写し、最終的に「小動物化した人間」が逃げのびることで「患者」たちが「病院外」へと脱出する姿を描くが、脱走＝暴動のさいに、若い医師がそれまでかけつけていた眼鏡をはずし、片目にしこまれたレーザーのような光線の発射口を露にして、主要な脱走者の胸を貫いて倒していくという描写がある。したがって一見、過剰な仕事のストレスに押しつぶされそうな、現代のサラリーマンを思わせる心情の担い手だった若い医師は、「病院」に収容されている不思議な「存在」たちを管理すべく、体の一部を機械化されたサイボーグか、もともと人工的に作られた機械人間であるアンドロイドだったとわかる。

ネズミちゃんが脱走したのを見おくって、「医師」と「看護師」が次の業務をこなすために出る「病院外」は、見渡す限りの「病棟」で満たされていて、それゆえにこそ、「院外」へと「脱走」しても、どうせその世界のすべてが「病院の敷地」であるがゆえに「どこに行っても同じ」ということになる。この理屈を頁半分程度の大ゴマで表現しき一枚絵は、簡略な線描による「マンガ」的絵柄にもかかわらず神韻縹緲として、「結局、この世界は病院か」という普通に言えばやりきれない諦観を、一片のギャグに転化させ、「世界」を背後に投げずてるようなすがすがしささえある<sup>30</sup>。

(→ D), (→ U) で示した downkeying, upkeying の律動を考察する場合も、本作は「回診する医師」という枠物語を、作家や読者が生きる日常の現実世界との係留点 (anchor) として、各病室のファンタシー的な「存在」たちの状況描写や、各「存在」ごとに異なる世界観や状況展開の順序をつなぎ合わせて、一本のストーリーとしている。病室ごとに隔離された生命体はそれぞれ別個の生命の論理に従い、なすべきことも世界観も共有していない。通常の SF 短編のように異様な世界を設定して、そこで必然的に生起する事態を記述するアイデア・ストーリー

とは異なり、複数のアイデアやストーリー・ラインの片鱗を垣間見せつつ、強引に接合する物語が展開している。病室を移動する医師が徐々にバグの程度を深め、睡眠のさなかに自身を含む身体と無生物を接合させるマッド・ドクター性を発揮していきつつ、最終場面に向けて段階を踏んで世界観の「屋台崩し」、種明かしを進め、さらに過酷な世界観の提示で締めくくる手腕が遺憾なく発揮され、ギャグ風味ながらもシリアスに受けとめうる読後感もかもし出している。各生命体ごとにばらばらに展開しうるストーリーラインを接合し、まとめ上げる人物が生物と無生物を接合する狂った医師（医療ロボット、アンドロイド、あるいはサイボーグ）であるところも、作品構成上のモンタージュという技法を登場人物レベルで比喩的に表象してもいる。

こうした意味で本作は名作となっているのだが、吾妻作品に親しんだ愛読者の目で見なおせば、そのように美しく機能するSF＝ファンタシー的なキャラクターや、その動作自体が、過去作でギャグとして成功したアイデアの断片をつなぎ合わせたものだとわかる。

すなわち、寝ているあいだに自分の体を切りきざんで、壁、床、家具などに縫いつけてしまう狂った手芸家のような医師は、あらゆる生物や無生物を外科手術でくっつけようとしたマッド・ドクター「シッコモーロー博士」(1976)だし、この人の顔はのちに「なはは」と呼ばれるキャラクターと同じで、目は「のた魚」のような感情のない「死んだ魚の目」になっている。また目から怪光線を発して、反逆的な「存在たち」を倒す医師は、「やけ天」の「新創世記」というエピソード（吾妻 1978）で宇宙船を操縦していた「ブキミくん」そのものである。「ブキミ」はロボットながら、アシモフが考案した「ロボット三原則」<sup>31</sup>は無視して残虐行為が可能で「狂ったロボット」であり、もちろんその目は「のた魚」と同じ「死んだ魚の目」である。「新創世記」では巨大な宇宙いかだに乗ってきた多数の漂流者を「敵」と認識して目から出る怪光線で貫いて撃ちたおし、手足ももぎ取っていた。引いた眼で見ると、こうしたキャラクターたち、すなわち吾妻作品を駆動するトリックスターとなるシッコモーロー博士、なはは、ブキミ、のた魚などは、すべて「死んだ魚の目」を特徴とする同質の存在が、作品ごとに転生していったものである。すなわちデユナメスとなっていかなような働きをも担いうるものとなるのだが、「病院」の一見、「若い医師」風の「存在」の中身は「なはは」や「ブキミ」であって、眼鏡をかけた青年の皮をかぶった「着ぐるみ」的なものであるということがわかる。そう考えるとちょっと気持ちが悪いくらい（＝ブキミ）に感じるけれども、創作というのは作家の脳内の対話を表現媒体を通じて外在化させたものであり、そうした不定形なマグマ状の表現の核が、紙や画面の表面でのたうちまわるのを観察し、楽しみ、そこに感動するものなのではないだろうか。

本論では以上のように吾妻作品に表れた転調を示し、ストーリーや設定の骨格、その衝突、溶融が転調によって接合される様態を示した。しかし、実際にこれだけでは彼の作品の魅力は語れない。たとえば、本論の準備中、ある小さな研究会での発表の際、「ダンディー」の抜粋と合わせ、吾妻の作風の見本のつもりで、先に触れた「やけ天」の「新創世記」エピソードの8ページ全体などが読めるように、貼りつけてレジュメを作成していた。吾妻ファンはほとんどいないその場で、文芸社会学も専門とする鋭敏な先輩の女性研究者から、論者自身の転調分析を前面に据えた不粋なアプローチのせいもあってか、この作品は見ていてすごく疲れるという指摘を受けた。そして同じように転調を扱った作品として、「ボボボーボ・ボーボボ」のアニメ番組<sup>32</sup>を娘さんと見たときには、すごく楽しくて疲れなかったとおっしゃった。「ボボボーボ」はタイトルロールのアフロヘアや胸のシャツのなかの空間から小さな舞台がせり出してきて、人形劇よろしく小さな二等身のキャラクターが小芝居をするという形で、枠物語をはっきり示しつつ挿入されるサブテキストが、メインテキストとない交ぜになって進行するギャグ



であり、確かにそのアニメ版は論者にもおもしろかった。吾妻作品と比べて優劣を語るのは無意味だが、ただ、「読んでいて疲れる作品」という感想には注釈を加える価値がある。実はその疲れこそが、吾妻作品を読む手ごたえ、歯ごたえであり、習慣性のある成分を構成している。そしてメインラインの物語や設定からの脱線転覆度が激しい吾妻作品の面白さは、上記の転調分析ではまだ汲みつくせてはいない。むしろ、転調の際の前振りなしの唐突さこそが重要である。たとえば、バスから飛びおりたダンディーが、突然、ダンディーマンとなって路上の女性を強盗しようとし、それを見たナンシーがやはりいきなり空を飛んで、正義の味方となってダンディーを殴りつける。あるいは「やけ天」の「新創世記」で他の宇宙船からの救難信号を受けて狂ったロボットのブキミが、突如としてその宇宙船の船腹に突っこんでぶち破るような運動を見せ、さらにその乗船者を撃ちたおしていく描写などが、前後の脈絡なしに開始される場面の、容赦なく、次の展開に食い気味に<sup>33</sup>突入する転調のテンポのよさ自体が、作品を読みつづけさせる快感装置をなし、魅力となっている。要するに骨組みだけでは作品にならず、むしろ、骨組みを語っていくテンポのよさこそが表現技術上の快感を保障し、読者を作品に惹きつけ、快調にページをめくらせるのである。こうした技術論は、本論の転調分析の奥に垣間みえても論じきれないことであるが、今後、それについても語りつづける必要があるとのみ指摘して棚上げにしておく。簡単に予告的に説明を付けくわえるとこうなる。絶え間ない転調からできている吾妻作品は、実際に読んでいるときには、その転調自体は意識せず、むしろ、前後左右の見境なく、着地点もわからないままに、作品世界内で振りまわされ、ほとんど何を読んでいるかもわからないようになって、毎回の読みきりのページ数は終わる。単行本を手にしてあるなら、夢のような時間を過ごした読者は数話読みおえた時点で、ページを閉じて疲れを癒し、どういふ話だったかを振り返ってみたりして、息を入れることができる。作品を読む疲れは、上述のように、逆に快感装置を構成して再度ページを開く動機となる<sup>34</sup>。

## まとめ

敬愛する吾妻ひでお作品に転調分析を施した本論は不粋なものであり、実態としては、初期作品の2話分に関し、その準拠する設定が切りかわるごとにストーリー・ライン自体が転調する様相を文字化する拙い試みにすぎない。しかしこの方式で、吾妻の高度な知的操作に基づく作品構造と表現の基盤の一端を解きほぐす経路は、提示できたように思う。

実際には、吾妻作品は額に汗をにじませて必死で解読しようとするものではなく、同時代のSFやマンガ、映像作品の「常識」程度の知識で楽しめ、気楽に読みながせるよう意図された娯楽作品である。しかしそれは、吾妻自身が失踪するほどに追いつめられるような粒粒辛苦の産物でもあった。作品には吾妻の自伝的な語りのサブテキストが濃厚に散りばめられ、そちらの文脈もまた、粹物語中のサブテキストとしての構造をもった作品内の転調の一部をなす。「空飛ぶ魚」にはじまり「ブキミ」や「のた魚」をへて、『失踪日記』や「地を這う魚」のような私小説的な語りを前面に押しだした作品群にまで、そうしたサブテキストは発展していく。

転調を認識しながら、その転調自体の様態を味わい、食い気味に次の展開に入るテンポの心地よさ、作者のたくらみに翻弄され、振りまわされるめまいの感覚、それらが一体となった陶然たる読み心地を言語化できれば、何か吾妻式の「笑い」を構造的に理解したことになるのかもしれない。そうした読解を重ね、忘却にあらがう古典としての吾妻作品の価値が確証され、それが新世代にも語りつがれることを期待する。

注

- 1 「不条理日記」は1978-1979年に集中的に執筆されたあと、晩年まで折にふれて書きつがれた。本論ではマンガをはじめとする作品名に「」を付し、特に単行本や雑誌その他、書籍としての形態を特記したい場合には『』を付す。本論で取りあげる吾妻作品の多くは単行本化された表題作であるが、そうでない読み切り作品や短期連載された連作シリーズにも言及するため、「」で作品名、()内には初出年を掲げた。すなわち、雑誌連載に書下ろしを加えた単行本の場合はその単行本の、当初の雑誌連載終了後に別媒体で描きつがれた連作は当初の連載の初出年のみを、本論での初出時に示す。また吾妻作品に限らず、特にページ数を明記して分析、引用する作品以外の発行元を挙げての参考文献提示はおこなわない。
- 2 古書店での購入という鑑賞形態ではマンガ家自身の印税収入にはならず、申し訳ないことである。ただ新刊本としての流通がなくなってからその書籍に気づくといった絶版後の風景においては、読者にとって古書店は必要不可欠でもある。
- 3 本論の序に当たる上記の部分では、手塚治虫以来、マンガ家同士の呼びかけに用いられるらしい「氏」という敬称を用いた。以下の紹介、分析では、敬称を省略する。
- 4 既成の吾妻ひでお年譜として使いやすいのは、下記のファンサイト。「吾妻ひでお作品のあらすじ」(<http://azumahideosakuhin3arasuji.web.fc2.com/>)、「吾妻ひでお作品のあらすじ2」(<http://azumahideosakuhin3arasuji.web.fc2.com/homepage2015/index.html>)「吾妻ひでお 著作リスト」(「倉田わたるのミクロコスモス」内) (<http://www.kurata-wataru.com/ajimalst.html>)。公刊文献では、『文藝別冊』2011、「総特集吾妻ひでお」の年譜(12-26)があり、「吾妻ひでお公式ウェブサイト」(<http://azumahideo.sitemix.jp/>)、「吾妻ひでお公式 twitter」([https://twitter.com/azuma\\_hideo](https://twitter.com/azuma_hideo))は一次資料として重要である(本注のネット上のデータは、すべて2022年11月16日閲覧)。
- 5 特に「悟空」の結末の処理は秀逸。
- 6 コスプレでは猫耳を「カチューシャ」で表現するわけだが、考えてみると歌舞伎の化け猫のような髪飾り状の猫耳表現は江戸時代から存在し、戦前の化け猫映画でも、当然、同様の仮装で生きいきと描かれていた。ただし、それはお化けなのであって「萌え」の文脈とはほど遠い。
- 7 本論のベースとなった2018年の学会発表(「吾妻ひでおマンガの転調分析——矛盾許容論理とゴッフマンの*Frame Analysis*の比較とともに」第91回日本社会学会テーマセッション1 マンガ研究・社会学の方法論比較、於：甲南大学、9月15日)の時点で、論者の居住地近くの某大手マンガ専門古書店の分類では、吾妻作品は、サブカル系の棚からヴィンテージに移転し、永井豪と同様、現存作家ながら、手塚、水木しげる、石ノ森章太郎等の物故作家と、背表紙を並べはじめた。
- 8 ただし、日常生活を対象とする場合、既成作品世界のへの言及だけでなく、吾妻自身の生真面目な世界の捉え方と、相互作用する他者の「横着」な態度の落差が鋭敏に看取され笑いをつむぐ材料になっているようでもある。こうした気づきは後年のエッセイマンガの構成法分析の手がかりとなるだろう。
- 9 たとえば「がきデカ」の「死刑!」、赤塚不二夫「天才バカボン」(1967-1978)の「これでいいのだ」「シェー!」など。
- 10 矛盾の存在を認めない普通の論理では、矛盾が生じる場合、その仮定を成立しないものと見なし否定する背理法のような証明やブール代数のような論理パズルが可能である。これに対し、矛盾許容論理は、たとえば実景としては成立しないが、純粋な言葉の遊びとして芸術的な情緒を味わえる芭蕉の、「寂しさのそこ抜けて降る時雨かな」のような作例を受けとめ、文学として鑑賞することを目指して構想され、論証能力には欠ける(西谷1980)。しかしもともとヨーロッパで哲学が構想された最初期にあたるプラトンのイデア論や、その修正を試みたアリストテレスの形而上学の時代から、日常世界を超越した世界の存在を仮定したとたんに、隠しきれない矛盾があふれ出してきて、それを一見、整合させ得るかのようにつなぎ合わせてきた歴史が、哲学の歴史だという考え方もある。東洋哲学に限らず、ヨーロッパ哲学や神学などにも矛盾許容論理的なものは潜んでいると考えて良い。こうした論理の代表格はナーガールジュナ(龍樹)の「中論」(中村[1980]2002)である。こうした読解を予測するように、吾妻自身が「地を這う魚」で、「中論」

- に言及する文字だらけの見開き2ページを構成していることには驚かされる（吾妻 [2005-2009] 2009:131-132）。論者は過去に、矛盾許容論理をマンガ研究のジャンル論と結びつけて考察する学会発表（「ギャグとストーリーのあいだ——マンガのジャンル分析に矛盾許容論理を導入する」第90回日本社会学会大会 テーマセッション 16 社会学とマンガ研究——個人と集団・組織、於：東京大学本郷キャンパス、2017年11月5日）を手がけているが、それを拡充して社会学の学説史にも応用する構想については別稿に譲る。ちなみに吾妻作品を含め、画像の掲出は著作権法で認められる説明のための正当な引用の範囲で可能だと思われるが、大学紀要において多数の図像を引用する事例は定着していないようなので、本稿では図像はすべて文字による説明で置き換え、引用しない。
- 11 村じゅうが失業している炭鉱において、男性は気落ちしてゆっくりした歩調でとぼと歩いていたが、女性は普通の生活と変わらない歩調で日々の買い物や家事にいそしんでいたという観察が、ラザースフェルドたちがオーストリアで手がけた社会調査に見られる。住民が一定の距離を歩く時間や歩数を、調査者たちは計測した。家計が苦しくなっても日常家事の量と質は変わらないため、女性のほうが男性よりも経済的な破局にも動じないのではないかとかれらは考察した（Jahoda et al., [1933] 2017）。これは吾妻自信の家族に対する実感でもあったのではないだろうか。とはいえこの計測の企画自体、調査報告書の筆頭著者で、ラザースフェルド夫人でもあったヤホダの創案だったのかも知れず、吾妻作品においても、共同調査の企画でも、女性の胆力は偉大というべきだろう。
  - 12 赤塚作品でも同様なことが起こった。絶頂期の赤塚作品は複数のアシスタントの合議によるギャグ・セッションであり、あまりにもはやめやかな展開が当たり前となり、もはや矛盾を矛盾とも感じさせないようになる。典型的な作例は「天才バカボン」後期だが、有能なアシスタントたちが独立したあと、焼け跡のようなアイデアの不毛地帯で、無意味な大ゴマや劇画調を織り混ぜた「レッツラゴン」（1971-1974）にも、言いようのない味わいがある。吾妻は基本的に一人でネタ出しをしている関係から、転調ごとにその脳内に取りこまれた他作家の作品設定が参照され、赤塚作品と比べると、ブッキッシュで intertextual な面が際立つ。
  - 13 作家の最晩年に出版された『吾妻ひでお Early Collection』では第1話「ダンディー登場」（吾妻 2019:88-103）と題されている。このエピソードでも転調分析が可能と思われるが、下記の標題単行本12話よりも日常生活世界に志向する部分が大きいようであり、本論では扱わない。論者の推定に過ぎないが、「ダンディー」連載開始時の担当編集者からの期待は、ジャン・ジュネの「泥棒日記」（Genet [1949] 1982= [1953] 1968）のような、背德的ボヘミアン生活の描写へ向かう文芸ギャグだったのではないか。
  - 14 またこのエピソードよりまえに発表されている標題単行本5話、『Early Collection』の7話「妄想の海」（吾妻 [1970-1971] 1999:71-85; 2019:195-210）では、吾妻の創作作法そのもののひな型になるような、貧乏な主人公たちが妄想で海水浴に行ったつもりになり、海を舞台にして各種の設定間で転調を繰り返す（作中人物の脳内での）大冒険が描きだされている。
  - 15 吾妻自身も同様の「→」マークによりネタ出しの際に転調ポイントを指示していたらしく、とり・みき作品「るんるんカンパニー」（1980-1982）の分析でその表記を用いている（吾妻 [2006] 2015:146-149）。吾妻自身は→によってギャグの入れ方自体を指示しているのかもしれないが、そのギャグはおおむね異質な文脈の混入、本論でいう転調によって機能している。さらに、とりはこんな風にギャグを作っているのではないかという推測を述べた自分に、「それはお前の作り方だろ」とセルフポケツッコミを入れるところで、ひざより上の作者自身の全身像2体を丁寧に描きこみ、脳内での自己との対話というマンガの構造自体を図解している。
  - 16 この分析は、作品図版の引用と並行して提示する予定で作成したので情景表現が簡略になっている。
  - 17 他人の家という非日常な空間ながら、ナンシーとその兄により演じられる団壘。
  - 18 ここでは作者に疑問を呈する編集者が描かれている（吾妻 [1970-1971] 1999:185; 2019:365）。すなわち、このエピソード自体が出版社的にも異例のものと思なされ、今後、吾妻作品で許されていてよいものかどうか、読者に問いかけるページ構成となっているようにも読める。ただし、現実の執筆状況は「一応コンテは書いていたけど、編集には見せていなかった。文字だけわたして、編集が仕事場で写植を貼っていた」

- (吾妻 2019:421) と回想されており、ネーム・チェックがあったとしても、それは作画作業と並行しておこなわれ、編集者とのやり取りで構成が変更される余地はなかったと見られる。
- 19 このサブテキストでは、吾妻ひでおの自画像として片目だけが二重まぶたになることを画像化し、片目だけを大きな丸で囲むものが定着するまえの段階での、いろいろな自画像で作者の近況が(本人の性別転換を含む)虚構によって語られた(吾妻 [1972-1976] 1995:28, 85, 132, 145, 179, 195)。吾妻の自画像の片目だけ丸で囲む描き方は、デビューまえの師匠、板井れんたろうのキャラクターがなみだ目になるときの描き方を引用したものという見解がインターネット上に見える。確かに論者も、幼児のころ読んでいた「ドタマジン太」(1969-1976)などでそうした描写を見ていたように思う。下記のサイトを参照。「こんなみつけ 板井れんたろう「ドタマジン太」」(<https://shira713.blog.fc2.com/blog-entry-6789.html>, 2022年11月16日閲覧)
  - 20 映画でいえば、ルイス・ブニュエル(Luis Buñuel)の初期作品「アンダルシアの犬(*Un Chien Andalou*, 1929)」や晩年の「銀河(*La Voie lactée*, 1969)」、*「ブルジョワジーのひそかな欲望(*Le Charme discret de la bourgeoisie*, 1972)」*、「自由の幻想(*Le Fantôme de la liberté*, 1974)」などの諸作であり、文学ではヤン・ポトツキの「サラゴサ手稿」(Potocki [1794-1815] 1993=1980)、ロレンス・スターンの「トリストラム・シャンディ」(Sterne [1759-1767] 1760-1767=1967)、ホフマンの「牡猫ムルの人生観」(Hoffmann 1820-1822=[1958] 1989)、ホフマンやスターンを参考にした夏目漱石の「吾輩は猫である」(1905-1906)その他、枚挙にいとまはない。
  - 21 もとはアリストテレスの用語だが、作者の存在の核を宿らせたかのような特徴的な表現現象という程度の意味で用いている。Aristotle (1924=1959-1961);高橋(2015)参照。
  - 22 こうしたキャラクターのうち、初期の「吹流し」が作者の独り言を代弁していたのに対し、のた魚もブキミくんも暗黒の内面を語りだすことが(でき)ない無言のキャラクターであった。さらに言えば、それらは吾妻自身の心の疲れや泣き言が仮託されるものの、しかしそれを語りだそうとはしない沈黙の番兵のような存在であり、永遠に潜勢的にとどまる心の力を示す本当の意味でのデユナメスの形象となる。すなわち、のた魚やブキミくんがいるからこそ、爆発期の吾妻は重要な作品を連発できたのだが、かれらがいるからこそ、吾妻の失踪に至る病は進行し抑圧されていったのかもしれない。
  - 23 「死んだ魚」のような空虚なまなごしの持ち主たちは、黄金期から失踪気に向かう吾妻の精神・身体的変調の兆しとして重視すべき病理的表象であろう。しかし吾妻は自ら選んだ失踪状態を「取材旅行」と強弁するように創作を通じて癒され、失踪生活によりアルコール依存症の進行を遅らせることさえできた(吾妻 2005)。
  - 24 「銀河放浪」(1994)という連作もある。
  - 25 ゴッフマンと矛盾許容論理を比較するなら、ゴッフマンも2分法では白黒つかない社会の中間的な領域を分析対象にする人だから、両者には自ずと親和性がある。そもそも西谷啓二の議論は、フィヒテ、シェリング、ヘーゲルなどのドイツの絶対観念論といわれた時期の哲学を踏まえて作られており、ミードやデューイはもともとヘーゲル研究者なので、アメリカ社会学の社会的自己論やプラグマティズム哲学には、最初から矛盾許容理論的なところがあるという感想を論者も持っている(鎌田 2021; 西谷 1980)。
  - 26 吾妻作品を知る人のなかで「病院」を称賛する人は結構いると思われるが、例えば下記のHPは京都の工務店の社長の趣味的なサイトであり、コメントを見る限り、論者が属していたのと同じファンクラブに所属していた人ではないかと思われ、個人的に感慨深い。「SFベスト10 | アラキ工務店」([https://www.kyoto-araki.jp/etc/seiho/seiho\\_sf.html](https://www.kyoto-araki.jp/etc/seiho/seiho_sf.html), 2022年11月16日閲覧)。ただしこのベスト10の10個目が「狂乱星雲記」連作へのコメントで、引用された書影は同連作を収録した奇想天外社版の『不条理日記』(吾妻 1980)。作家本人の作品コメントは、「ちょっとありがちな作品でいまいちだ。オチが筒井さんのパクリでやばい」(吾妻 2019a:284)と辛口。
  - 27 ただし髪型は、美少年を描く際にありがちな巻髪ではなく、粗い平行線で描かれた刈りあげ。吾妻の自画像の髪の毛の粗い放射線による描写とそれほど変わらず、美少年かもしれない輪郭と、ごく普通の器量の男性像の髪型を合わせた折衷形。



- 28 本作や、自販機本での展開された文芸美少女路線で、吾妻にしては珍しいギャグの少ないシリアスな諸作では、少女マンガで展開された美少年同士の同性愛マンガ、のちのBLジャンルの初期形態である萩尾望都や竹宮恵子の作例を、ヘテロセクシュアルな関係性に逆輸入して性的なニュアンスを消し、耽美の方向へ誘導する操作をおこなっているように思う。
- 29 ただし、この分析は画像引用抜きという前提で作成したので、先のものよりも吹き出し内のセリフを多く転記している。とはいえ、字数削減のため、セリフの引用は雰囲気伝える程度にとどまり、同一語句の反復回数なども含め、逐語的ではない。画像抜きであっても転調のみを問題にするのであれば、要約の精粗にかかわらず分析の目的は達せられるはずである。各作品に対し、どの程度の要約が必要なのかは、今後、試行錯誤により検討されるだろう。
- 30 この結末は、アルコール依存やその他の疾病との闘病で病院と縁が切れなかった吾妻の後半生の予見にも、それと似たかよったかの、病院通いが欠かせない論者を含む読者の人生の予見にもなっていて普遍性がある。
- 31 現実のロボットやAI開発において、概略、「1、人間を傷つけない、2、人間の命令に服従する、3、上記の2つを満たす場合は自分を守る」という3原則を満たすようなプログラムを作成することが可能かどうかは、まったく未知数である。プログラムに従って動く性格上、2だけが守られるのは必然だが、1と3はどのように満たされるのだろうか。ただしソニーで開発したAIBOについて「ロボットは人間に危害を加えてはならない。自分に危害を加えようとする人間からも逃げることは許されるが、反撃してはいけない。」という第一条が定められている（「ロボット工学三原則・AIBO版」[https://www.sony.jp/products/Consumer/aibo/aibostory/dictionary/index\\_nn.html#s.2022年11月13日閲覧](https://www.sony.jp/products/Consumer/aibo/aibostory/dictionary/index_nn.html#s.2022年11月13日閲覧)）。AIBOの仕様では、人間を傷つける能力自体がないから安心かもしれないが、世界各地の紛争で殺傷能力のある遠隔操作装置が續々と投入され、自動運転化もあり得ると懸念される。
- 32 澤井啓夫による原作マンガは2000-2007年連載、アニメ番組の放送は2003-2005年。論者も見た第1回の脚本家は浦沢義雄で、論者が敬愛する鈴木清順監督に近い人物として、日ごろから尊敬している。
- 33 まえの展開が終わるとほぼ同時に次に移る様子。セリフの受け渡しでいうと、まえの人の言葉が終わりきらないうちに、語尾としゃべりだしを一部かぶせて、次の人のセリフがはじまる形。間延びせず、間髪いれずに芝居が進行する状態を示す表現。
- 34 吾妻作品を読む経験には、よくできたパズルを解く頭の体操的な要素がある。

## 参考文献

- Aristotle (rev., intro, commentary, William David Ross), 1924, *Aristotle's Metaphysics*, 2 vols., Oxford: Clarendon, (=1959-1961, 出隆訳、『形而上学』上, 下, 岩波書店.)
- 吾妻ひでお, [1970-1971] 1999, 『二日酔いダンディー』マガジンハウス.
- [1971-1972] 1996, 『エイト・ビート』1巻, 扶桑社.
- [1972-1976] 1995, 『ふたりと5人 1』宙出版
- 1978, 『新創世記』『やけくそ天使』4巻, 秋田書店, 135-142.
- [1979] 2006, 『病院』『ネオアズマニア 2 ハイパードール』187-198.
- [1979-1980] 1980, 『るなてっく』No.1, 『メチル・メタフィジック』奇想天外社, 69-79.
- 1980, 『不条理日記』奇想天外社.
- 2005, 『失踪日記』イースト・プレス.
- [2005-2009] 2009, 『地を這う魚』角川書店.
- [2006] 2015, 『とり・みきの奇妙な論理』, 『ワンダー・AZUMA HIDEO・ランド』復刊ドットコム, 146-149.
- 2019, 『吾妻ひでお Early Collection』復刊ドットコム.
- 2019a, 『不条理日記 完全版』復刊ドットコム.
- Bateson, Gregory, 1972, *Steps to the Ecology of Mind*, New York: Ballantine. (=1991, 佐藤良明訳, 『精神の生態学』

- 思索社.)
- Carroll, Lewis, 1865, *Alice's Adventures in Wonderland*, London: Macmillan. (=1998, 脇明子訳『不思議の国のアリス (愛蔵版)』岩波書店.)
- 出口康夫, 2008, 「真矛盾主義的一元論——後期西谷哲学の再構成」上, 下, 『哲学研究』(京都哲学会) 585:36-60, 586:24-56.
- Fine Gary Alan, 1983, *Shared Fantasy: Role Playing Games as Social Worlds*, Chicago: University of Chicago Press.
- Genet, Jean, [1949] 1982, *Journal du voleur*, Paris: Gallimard. (= [1953] 1968, 朝吹三吉訳『泥棒日記』新潮社.)
- Goffman, Erving, [1974] 1986, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Boston, Massachusetts: Northeastern University Press.
- Hoffmann, E. T. A. (Ernst Theodor Amadeus), 1820-1822, *Lebens-Ansichten des Katers Murr: nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, 2 Bände, Berlin: Dümmler. (= [1958] 1989, 石丸静雄訳『牡猫ムルの人生観』上, 下, 角川書店.)
- Jahoda, Marie, Paul F. Lazarsfeld and Hans Zeisel, [1933] 2017, *Marienthal: The Sociography of an Unemployed Community*, London: Routledge.
- 鎌田大資, 2011, 「マンガ表現史から心性史への架橋としての「一代記」もの——第二次世界大戦後の文化史における二つの転機とライフストーリーの視点」『人間関係学研究』9:13-25. (椋山女学園大学)
- 2021, 「ジョージ・H・ミードの社会的自己論とドイツ観念論哲学——初期シカゴ学派社会学の忘れられた一側面をめぐって」『椋山女学園大学研究論集』(社会科学篇) 52:15-28.
- 中村元, [1980] 2002, 『龍樹』講談社.
- 西谷啓治, 1980, 「空と即」, 1987, 『西谷啓治著作集』13巻, 創文社, 111-160.
- 大泉実成, 1996, 『消えたマンガ家』1-3, 太田出版.
- 2000, 『消えたマンガ家』アッパー系の巻, ダウンナー系の巻, 新潮社.
- Potocki, Jan (éd., René Radrizzani), [1794-1815] 1993, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, Paris: LGF. (=1980, 工藤幸雄訳, 『サラゴサ手稿』(世界幻想文学大系 第19巻), 国書刊行会.)
- Sterne, Laurence, [1759-1767] 1760-1767, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, V.9, London: R. and J. Dodsley. (=1969, 朱牟田夏雄訳, 『トリストラム・シャンディ』3巻, 岩波書店.)
- 高橋明彦, 2015, 『楳図かずお論——マンガ表現と想像力の恐怖』青弓社.