

松 山 大 学 論 集
第 22 卷 第 3 号 抜 刷
2 0 1 0 年 8 月 発 行

手塚治虫の『ファウスト』

舘 野 日 出 男

手塚治虫の『ファウスト』

館 野 日 出 男

1. は じ め に

手塚治虫は生涯にわたる創作活動において四度、ゲーテの『ファウスト』の作品化を試みている。三回にわたるマンガ作品の創作と一回のシナリオ創作である。

手塚がゲーテの『ファウスト』を最初にマンガ作品として画いたのは1949年である。この時期は、手塚の赤本マンガ時代といわれるものであり、まだプロのマンガ家としてデビューして間もない時である。1949年代末から1950年代初頭にかけて手塚は、『ロスト・ワールド』(1948)、『メトロポリス』(1949)、『来るべき世界』(1951)等、初期の傑作の他、ドストエフスキーの小説『罪と罰』(1953)のマンガ化を手がけている。手塚の生年が1928年であるので、まだ二十歳台前半のことである。

手塚がマンガの素材として『ファウスト』を取り上げた理由として、『ファウスト』の「あとがき」で次のようなことを書いている。

漫画やアニメで、世界名作路線がいたってさかんですが、その路線のいちばん初めが、この「ファウスト」だと思います。

ぼくの家にあった世界文学全集のおかげで、ぼくは中学時代から、このゲーテの原作には、何十回となく読み返すほどとりこになっています。

注目すべきは、手塚がプロのマンガ家としての出発点というべき時点におい

すでに世界文学の傑作といわれるべき作品のマンガ化を試みていることである。このことは、手塚が、すでにこの時期において、世界文学の傑作といわれるものもマンガによって表現することが可能だと考えていたということである。しかし、マンガの表現が、世界文学といわれるものも盛り込むことのできる表現媒体だと手塚が考えていたのは確かだとしても、ではこの当時、ゲーテが一生かけて追究した問題を、手塚が十分に表現化しえていたかどうかはまた別問題である。

そもそも、この作品は、誰に向けて画かれたものなのか。当時のマンガ読者が少年達であって、ゲーテの『ファウスト』を読むような読者層ではなかったということがある。それにもかかわらず、このような試みをするということの中に、与えられた条件の中でできる限りのことをしようとした姿勢がうかがわれる。これは具体的にいえば性の表現を抜きにしてゲーテの『ファウスト』を作品化できるかという問題に関係してくる。

『ファウスト』の二作目は、1971年に発表された、『百物語』である。手塚四十二歳の時の作品である。ここで手塚はゲーテの『ファウスト』のテーマを、日本を舞台にして表現化している。なぜこのような試みをしたのか。この作品において手塚は、前作『ファウスト』が、あまりにキリスト教の神の恩寵に頼りすぎたエンディングであることに、やはり日本人として違和感を感じてしまったのである。日本人としての自分が悪の問題を考えるとすればゲーテの『ファウスト』はどのように作品化されねばならないかが問題となってきたわけである。また、『ファウスト』において、人間の欲望としての性の表現に規制がなされていた問題があり、この問題を改めて考えなければならぬと考えたわけである。

三作目が1988年から1989年2月にかけて画かれた手塚の遺作となる『ネオ・ファウスト』である。『ネオ・ファウスト』において、手塚は『ファウスト』のテーマをさらに自身の生きる時代に引きつけ、作品の背景を現代日本に設定している。この作品で手塚は、1949年の「子供向け」の『ファウスト』、1971

年の「日本的」『ファウスト』の、「子供向け」「日本的」というような前提をすべてとっばらい、現代を生きる自己を見つめながら『ファウスト』問題を考えようとしている。作品の状況設定はよりいっそうリアルなものとなり、手塚が『ファウスト』の集大成をおこなおうとしていたことがわかる。

ここでは、歴史は善でも悪でもなく、プラスの力とマイナスの力による相反する力によって動いていくという思想が語られる。これは、ニーチェの「力への意志」である。ある方向の力が善である場合もあれば悪である場合もある。何が善であり何が悪であるのかを規定するのが非常に困難になった近代という時代を背景に、手塚は倫理の問題を考えようとしていたが、この作品は未完に終わってしまっている。この作品の中で手塚が見出したものは何かを探してみたい。

もうひとつの『ファウスト』はマンガではない。シナリオである。これは2007年、はじめて『ぜんぶ手塚治虫』という単行本に収録されたものであるが、手塚の計画としては、アニメ用の台本として、1984年に執筆されたとされている²⁾。

池内紀も指摘しているように、ゲーテが『ファウスト』を生涯かけて執筆したように、手塚も初期、中期、後期にファウストを画いている。しかも手塚の約四十年にわたる創作時期の節目、初期、中期、末期においてである。なぜ手塚はこのように『ファウスト』に執着したのであろうか。この問いを追求してみると、手塚の生涯にわたる問題が浮き彫りになってくる。その問題とは、ヨーロッパ近代が生み出した自我の問題が、はたして自分にどういう意味をもつかということである。手塚は『ファウスト』を「何十回となく読み返した」といっている。この執拗なまでの『ファウスト』体験は、『ファウスト』の中にこそ近代の自我の問題が提起されていると認識し、手塚は『ファウスト』体験を通じてこの問題を徹底して考えてみたいと思ったことによるのである。

本稿において、筆者は、手塚にとっての最大のテーマとなった自我の問題を手塚はどのように認識し、それぞれの『ファウスト』作品において、どのよう

に提起し、表現したかを見ていきたい。もちろん手塚の最後の作品となってしまう『ネオ・ファウスト』が未完に終わっている以上、手塚のこの問題に関する決着も未完に終わっている。しかし、手塚が『ネオ・ファウスト』において、近代的自我のテーマにどのような問題点を見出しているかは理解できる。その限りでいうならば、『ネオ・ファウスト』の中心テーマは、歴史をめぐる同一性と差異性という歴史的テーマと交差するようになる。ここでは明らかに自我の絶対性に対する疑問が提示されている。個人において時間または歴史は「ずれ」を含むものだという認識である。それゆえに善も悪もますます規定することが困難になってくる。そして、人類は確実に終末に向かってしていると認識がより明確に表現されている。これは私たちが現在直面している問題でもある。

最後に、シナリオ『ファウスト』と『ネオ・ファウスト』との関係についても言及したいと思っている。

2. 手塚『ファウスト』一性表現の規制(1)ー

ゲーテの『ファウスト』と手塚の『ファウスト』とを比較してみると、ストーリーの細部はいろいろに異なっている。しかし、その変更は、手塚が、少年が大半であった読者層にいかにもこの作品を面白く見せることができるかということ配慮したことからきている。端的に言えば、性のテーマを抜きにしているかにして人間の悪を描けるかという問題でもある。手塚作品における性のテーマについて語ろうとすると、大変な作業になってしまうが、とりあえず、手塚が『ファウスト』を手がけていた時期は性のテーマを持ち出すことはタブーであったということはいえる。手塚は、『手塚治虫漫画全集 269』の『やけっぱちのマリア』のあとがきで次のように書いている。

「やけっぱちのマリア」は、まあ、いわばキワモノです。

ちょうど、この当時こどもの性教育のみなおしが叫ばれ、「アポロの歌」でもかきましたが、少年誌に大胆な性描写やはだかが載りはじめた時代です。

このあと、ぼくは「ママアちゃん」なるタイトルの性教育アニメを作りはじめています（タイトルはその後「ふしぎなメルモ」にかわりました）。ぼくたちが少年漫画のタブーとして、神経質に控えていた性描写が破られて（ママー筆者注）、だれもかれも漫画にとりいれはじめたので、こんなばかばかしい話はない、こっちはかけなくてひかえていたのじゃない、かきたくてもかけない苦労なんか、おまえたちにわかるものかといったやけくそな気分です、この駄作をかきました。

だから「やけっぱち」というのは、なにをかくそう、このぼくの心情なのです³⁾

手塚が創作開始時にすでに所持していた高い表現欲求からみるならば、子供を読者対象とすることからくる性表現の規制が、いかに辛いものであったかわかる文章である。

手塚が『ファウスト』において、自由に書くことのできない性のテーマをどのように回避しようとしたのか、まずゲーテ『ファウスト』冒頭の「天上の序曲」に、手塚が加えた変更注目する必要がある。手塚『ファウスト』の冒頭は、童話あるいはおとぎ話のはじまりの形式を採用している。

たいていのお話と

同じように

この物語もつぎの

短い文句から

はじまります

「むかしむかし…」⁴⁾

手塚の狙いは明らかである。リアルな近代からできるだけ遠ざかり、遠い時代の童話を読者（=子供たち）に提供しようというスタイルをとるのである。

冒頭の導入部をメルヘン化するということになる、同時に人物像にも変更を加える必要が生じてくるということになる。マルガレーテの取り扱いである。手塚『ファウスト』におけるマルガレーテは、王妃として登場してくる。しかも、マルガレーテは神から使わされた天使の生まれ変わりでもあり、最初からファウストを見守るようにと神の命を受けて地上に使わされた存在である。他方、ゲーテ『ファウスト』のマルガレーテは、当時の新興勢力として登場してきた市民階級の女性として登場する。そのマルガレーテはファウストと性的関係を結び、子供を産むが、「父なし児」を産んだとしてこの時代の法の裁きに従って処刑される。ゲーテ『ファウスト』のマルガレーテは、欲望を持った生身の人間として登場してくるがゆえに、ファウストと容易に恋に落ちてしまうのであるが、手塚はファウストとマルガレーテの性愛関係のすべてを省いてしまっている。手塚のマルガレーテはそもそも人間ではなく天使でもあるので、性欲を持たないでも不自然ではないようになっている。その結果として、人間の欲望の根底に存在する性欲から生まれる問題のすべてが隠ぺいされてしまっている。その代わりに名誉欲、あるいは金銭欲といったものが描かれるが、悪とは何か、欲望とは何かといった問題を考えるとき、どうしても説得力を欠いたものになってしまうことは否めない。

確かにファウストに去られたマルガレーテが狂気に陥り、狂気のマルガレーテを目にした際のファウストの嘆き、罪の意識も描かれる。また妹のマルガレーテを不幸に陥れたワレンチンが怒りに駆られ、なぜにファウストに決闘を挑まねばならなかったかも描かれている。しかし、これらのテーマも、ファウストとマルガレーテの性の問題を抜きにしては今一つ説得力を欠くのである。ゲーテの『ファウスト』におけるように、マルガレーテが父無し児を生まされたというこの時代の時代背景がなければやはりその悲劇的衝撃力は弱まらざるをえない。

手塚が生涯にわたってゲーテ『ファウスト』にこだわったのは、手塚が最初に『ファウスト』を画いた時の十全な表現に到達しえなかったという断念の思

いが、その根底にあったと考えられる。読者の成熟を待って『ファウスト』を完成させてやろうという意志がこの時芽生えたのである。

3. 『リボンの騎士』—性表現規制(2)—

童話仕立て導入部を持つもうひとつの作品として『リボンの騎士』（少女クラブ版）がある。この作品は、『ファウスト』の四年後の1953年から56年にかけて画かれている。この作品の冒頭部においてチングという天使が登場してくるのであるが、これが『ファウスト』マルガレーテと似たような役割をもつ。

『ファウスト』において、マルガレーテとして地上に生まれる天使は、ファウストを見守り、最後にはメフィストフェレスによって地獄へ落とされるファウストを救い、天国の神のもとへ連れて行く。他方、『リボンの騎士』の天使チングは、女なので女の子の心を持つべきサファイヤ姫に男の心を入れてしまう。このチングのいたずらに怒った神は、チングを地上に遣わし、男の心を抜いて、女の心のみを残してくるように命じる。

チングのいたずらによって、生まれながらの男女両性具有を運命づけられたサファイヤ姫は、王家の継承問題に巻き込まれ、女でありながら男としてふるまわねばならない状況に追い込まれる。本来女でありながら、武術にも優れた王子を演じるサファイヤ姫は、戦後のアメリカから導入された男女平等を建前にして育ったこの時代の少女たちにとって極めて魅力的に映ったのは間違いない。同時に美しいおてんば娘の魅力に気づいた少年達にとっても魅力的な存在でありえた。手塚治虫によってその原型が作られたこの美しいおてんば娘のキャラは、その後においても様々なヴァリエーションを経て、最近では『美少女戦士セーラームーン』にいたるまで、脈々と少女漫画の歴史の中に登場することとなる。

しかし、『リボンの騎士』における手塚の女性観は、本来的に女であることは、女の心を所有したときのみ実現されるというものであり、男女両性具有の魅力は、少女期のみの過渡的現象としてのみ存在するというものである。だ

からこそ、神はチングにサファイヤ姫から男の心を抜きとるように命じるのであり、またメフィストフェレスはおてんば娘ヘカターにサファイヤ姫から抜き取った女の心を植え付けようとするのである。

『リボンの騎士』における性表現規制が問題になる個所は筆者が見る限り二箇所である。一つ目は、メフィストフェレスによっておてんば娘ヘカターにサファイヤ姫から抜き取った女の心を植え付けられ、その後ヘカターがフランツ王子に出会う場面である（図1および図2）。

たまたま通りかかったフランツ王子は窓辺に座るサファイヤ姫に変装したヘカターを見かけ、その家に上がり込み一夜を過ごす場面がある。翌日、サファイヤ姫に化けたヘカターが実は悪魔であることが発覚してしまい、フランツ王子から「失せろ」といわれてしまう。これを悲観したヘカターはそのまま絶壁から飛び降りて自殺してしまう。読者は、ヘカターのその自殺がいかにも唐突の感ありとして受け止めてしまうにちがいない。ここにも、手塚の性表現に対する規制をみることができる。ヘカターのフランツ王子に対する「ゆうべ 王子様に おちかいした私の愛 あれだけはほんと」ということばの背後に二人の一夜の性交渉を読み取れば、ヘカターの自殺の唐突感はなくなるにちがいない。

もう一つの手塚が性表現規制をした場面がある（図3および図4）。フランツ王子が納屋のようなところに閉じ込められているところに、ナイロン卿に引き立てられてサファイヤ姫がやってくる場面である。そこで、サファイヤ姫は、ナイロン卿に殺されそうになるところを、フランツ王子に助けられる。フランツ王子は、そこで男の心を失い、まったき女性と化したサファイヤを見出すこととなり、二人は固い抱擁を交わす。この後で二人が登場する場面は、サファイヤ姫が作った料理を二人して食べている場面である。そこで見られるサファイヤ姫の姿は、フランツ王子にかいがいしく尽くす女の姿そのものである。この態度の激変の背後に、納屋の中での二人の性交渉が考えられるのである。手塚はこの場面でももちろん二人の性交渉を画いていない。しかし、これも



図1 手塚治虫漫画全集 86 (講談社) P.96



図3 手塚治虫漫画全集 86 (講談社) P.131



図2 手塚治虫漫画全集 86 (講談社) P.102



図4 手塚治虫漫画全集 86 (講談社) P.149



『ファウスト』に見られた性表現の自己規制にあたると思われるのである。

手塚は『リボンの騎士』のあとがきで次のように書いている。

昭和27年の秋に当時「少女クラブ」の編集者だった牧野さん（その後、

編集長から役員にまでなり現在は出版社の社長さんです。)がこられて、「鉄腕アトム」や「ジャングル大帝」のようなストーリー漫画を、少女ものとして作れないだろうか、相談を持ちかけられたのです。ぼくは、すぐ、女の子に人気の高い宝塚歌劇の舞台を漫画に置きかえてみたらどうだろうと思ひ、やってみましょう、とご返事しました。

ぼくは、ごぞんじのとおり、育ったのが宝塚で、歌劇団の事務所にも出入りし、知り合いもたくさんいたし、宝塚歌劇場のコスチュームプレイが漫画で十分表現できると思ひました。

もっとも、ぼくはそれまでに、いくつかの少女ものの単行本を出してました。「森の四剣士」「奇跡の森の物語」「ファウスト」「漫画大学」の第二話、「化石鳥」の第三話などは、はっきり女の子を対象にかいた漫画です。「リボンの騎士」は、その延長線上にあるわけです⁵⁾

筆者はこの手塚の文章を読み、はじめは『リボンの騎士』と『ファウスト』が同系列の作品として並べられていることに意外性を感じた。しかし、「おとぎ話のはじまり」として設定されている両作品の冒頭の部分、および性を厳しく規制していることの二点を考えるなら、両作品が少女向けに企図されたものであるという手塚の証言がなるほど思われてくるのである。

両作品は、また、最初に天国の神が登場し、地上の人間に対する恩寵をすでに予約し、そのために地上に天使を遣わすこと、最後にもまた神が登場し神の御意のままに世界が存在することを確認し、努力向上せんと行動する者は救われるとしている点ではまったく一致している。

4. スヴィドリガイロフ像—性表現規制(3)—

1953年11月に手塚はドストエフスキーの『罪と罰』をマンガ化したものを発表する。『ファウスト』の四年後、そして『リボンの騎士』連載の最初の年である。この作品においても、手塚の性表現規制の影響を受けているキャラが

登場することとなる。『罪と罰』のスヴィドリガイロフである。

手塚は『罪と罰』のあとがきで以下のように書いている。

漫画化にさいしては、かなり子供向けにアレンジして、筋をダイジェストしました。なかでも重要な主役の一人であるスヴィドリガイロフは、すっかり役柄を変えてしまいました⁶⁾

ドストエフスキーの小説『罪と罰』におけるスヴィドリガイロフとは、いってみればラスコーリニコフの影のような存在である。ラスコーリニコフがニーチェの「力への意志」の思想を、老婆殺しによって試そうとし挫折したのにたいし、スヴィドリガイロフは、この思想を、ラスコーリニコフの妹ドーニャにたいする愛の成就によって試そうとし、そしてまた挫折するのである。しかし両者の特徴の違いは、スヴィドリガイロフにおける愛が、徹底的に官能性に依拠しているがゆえに、性的テーマの展開が絶対に外せないものとなっていることである。

ところが、手塚はこの性的唯美主義者ともいべきスヴィドリガイロフのテーマをそのまま画くわけにはいかないと考え、「すっかり役柄を変え」たわけである。ここでも他の作品と同様、性的表現は回避されなければならない。そこで手塚は考えたわけである。性的唯美主義者は革命家に変えられねばならない。しかし、そのことによって作品が平板化したことも手塚は認識していた。なぜなら、すべての衝動の根底に性が存在することを、次の『ファウスト』作品である『百物語』においても『ネオ・ファウスト』においても作品の主要主題として手塚は大胆に展開しているからである。

5. 手塚はなぜ『ファウスト』のあとに『罪と罰』を画いたか

ここで、なぜ手塚が『ファウスト』を執拗に読んだかについて考えてみたい。手塚は、「人間の欲望」というエッセイ中で『ネオ・ファウスト』について言

及している個所がある。

たとえ、まわりから“老人”と思われる年齢まで生きて死を迎えたとしても、まだまだやりたいことがあるからと、ジタバタする人間をいっただれが笑えるでしょう。『ネオ・ファウスト』に登場する生化学の権威・一ノ関教授は、教え子の学生たちには、まるでヨボヨボのミイラにしか見えず、講義だってちっとも人気がありません。とっくに終わった老人なのです。

けれども、この老教授はメフィスト＝悪魔に若返りを願い人生のやり直しを願うのです。学究一途で何の快樂も知らずに老いてしまった彼は、究極の宇宙の真理を知るために若返りたいのですが、さらに快樂の限りもつくしたいと願います。

そして、メフィストにガラス球の中の美少女を見せられ、その絶世の美女を世界の果てまでいっても手に入れようと心に誓います。

さて、こうして一ノ関教授は坂根第一という名の才能と野心にあふれる若者に変身するわけですが、この若者は一ノ関教授であった過去の記憶を失っていますが、彼の望みは、自分の手で生命体を作り出し、自由にあやつることなのです。それも、この世にない新しい生命体を創造して、神のように操作したいと願うのです。

これは確かに神というより悪魔の領分に属することなのかもしれないと、ぼくは思います。しかし、このような途方もない夢にまで欲望や願望をふくらませてしまうのが、人間というものでもあるでしょう。

手塚は、ゲーテの『ファウスト』を読んだときに、この作品のテーマが近代人の自我の本質をめぐる問題であることを洞察していた。だからこそ、この作品を何回も読み、さらにはこの作品をもとに、何度も手塚『ファウスト』を画くこととなるのである。しかし、1949年に、手塚が『ファウスト』の第一作目を画いた時、あるいは1953年から56年にかけて『リボンの騎士』を画いて

いたときに、近代へと到る歴史が、神と人間との自由をめぐる闘争の歴史でもあると理解していたかどうかは不明である。『ファウスト』と『リボンの騎士』の冒頭の導入部、さらには最終部の神による救いのテーマが、子供（特に少女層）を読者として想定したところから生まれたものか、あるいは手塚がまだ西洋のキリスト教の神による救済思想に期待を寄せていたところから生まれたものであるかは精査が必要であろう。筆者は、手塚が『ファウスト』と『リボンの騎士』を現在あるような形にしたこと理由は、後者にあると考えるが、それはこの時期の他の手塚作品を精査してみなければ結論を出せないことである。

しかし、なぜ手塚が『ファウスト』から『罪と罰』へ移行したかを考えると、手塚の近代人の自我をめぐる思想が、『ファウスト』よりもより深化した

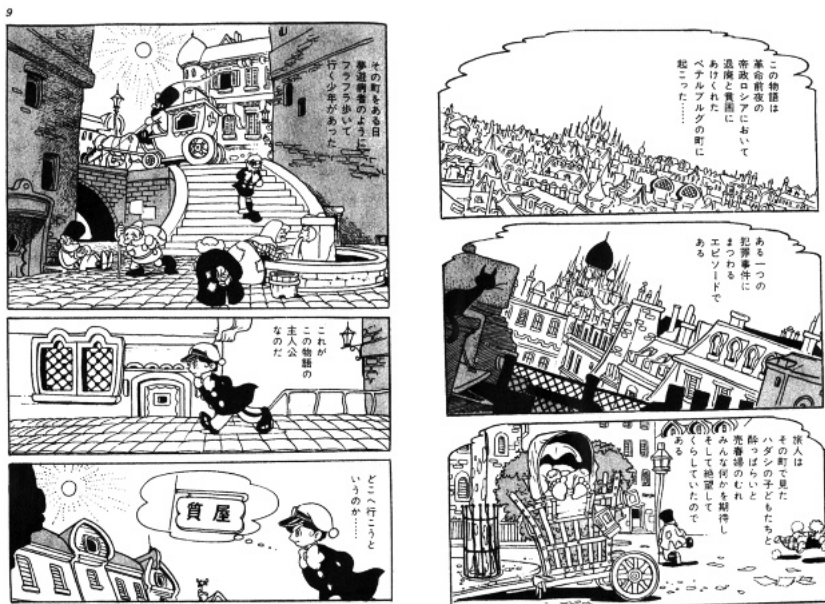


図5 手塚治虫漫画全集10（講談社）P.8-9



図6 手塚治虫漫画全集 60 (講談社) P.9-10

と考えなければならない。

まず、手塚の『罪と罰』の冒頭の場面(図5)と、『ファウスト』の冒頭の場面(図6)の違いに気がつかなければならない。

『罪と罰』の冒頭の場面は、ドストエフスキーの原作がそうであるようになるべく「これはお話ですよ」というような枠組みを初めから外し、リアリズムの線に沿ってストーリーを展開しようとしていることがわかる。近代人の自我の問題を追求しようとするときに、『ファウスト』、『リボンの騎士』のような「これはお話ですよ」というような枠組みがあつては、その真実の姿を描くことができないと考えたからである。

両作品に関して、もう一つ比較する必要があるのはそのエンディングの場面

である。

図7は手塚『ファウスト』の最終の場面である。右上の老人がファウストで、ファウストを支えるようにして一緒に天上に昇って行くのがマルガレーテである。ファウストもそうであるがマルガレーテも人形のような可愛い存在で、およそ実在する人間のリアリティーからほど遠い存在として描かれている。左下の犬のような人間のような存在が悪魔メフィストであるが、およそ悪魔らしさからはほど遠い「かわいらしい」悪魔である。このメフィストもマルガレーテとともに天上に昇って行くファウストを祝福しているように微笑んでいる。ファウスト、マルガレーテとメフィストの間を飛び回っているのが少年の姿をした天使たちである。すべてが優しい可愛らしい存在として描かれている。こ



図7 手塚治虫漫画全集 60 (講談社) P.128

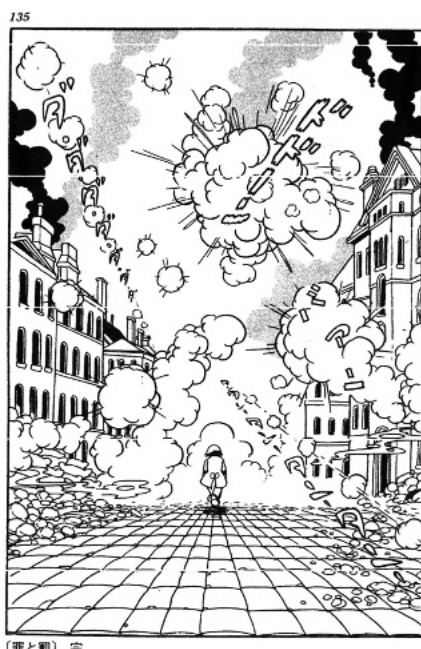


図8 手塚治虫漫画全集 10 (講談社) P.135

のあまりにも可愛らしい予定調和的な最終場面から悪魔と結託して、自己の欲望を追い求めた近代人ファウストの自我の苦悩を読み取ることは不可能である。

図8はドストエフスキーの手塚の世界文学の作品化、第2弾『罪と罰』のエンディングの場面である。

この作品で、手塚はドストエフスキーが『罪と罰』で提出した「天才はすべてが許されている」というテーマに焦点を合わせている。金貸しの老婆は何ら社会に役立つ存在であるがゆえに「天才」であるラスコーリニコフは金貸しの老婆を殺害することが許されるとまずは考える。これは人間の自我の拡張を無限大にする自由が人間に与えられているか否かという問題である。このテーゼをラスコーリニコフは実際行動によって実証しようとするが、結局は罪意識に妨げられて持ちこたえることができず自首してしまう。この自我の拡張の挫折、独我論の挫折の問題を手塚はドストエフスキーの出した結論とは違う方向で考えようとした。

ここで手塚の『罪と罰』のエンディングの場面を見ていただきたい。ドストエフスキーの『罪と罰』のエンディングと大いに異なっていることが分かる。ドストエフスキーの『罪と罰』エンディングは、老婆殺しの罪で7年のシベリヤ流刑の判決を受けたラスコーリニコフが、シベリヤでの流刑生活を始める場面で終わっている。重要なことはシベリヤで流刑生活をしているラスコーリニコフに常に寄り添っているソーニャの存在である。ラスコーリニコフは独我論の挫折を体験し、ソーニャとともに更生の生活に入る。近代的自我が挫折し、ソーニャという他者とともに新しい生活を始めるというのがドストエフスキーの『罪と罰』のエンディングであるが、手塚は自らの『罪と罰』においてはドストエフスキーの、オリジナルなエンディングに大きな変更を加えている。

ドストエフスキーの『罪と罰』のエンディングを忠実に再現しようとするならどうしてもソーニャの存在を描いておかなければならない。場合によっては、手に手を携えて歩んでいるラスコーリニコフとソーニャの姿を描いてもい

い。しかし、手塚の『罪と罰』のエンディングは、ラスコーリニコフが後ろ向きで立ち去って行く場面である。ソーニャの姿はどこにもない。確かに手塚は、ソーニャを登場させ、ラスコーリニコフに大地に接吻するように勧める場面、またラスコーリニコフ自身も大地に接吻する場面も描いてはいる。だが最後のシーンにソーニャを登場させないのである。この場面を、ドストエフスキー研究者、清水正は以下のように評している。「この画面からは、〈革命〉か〈神〉か、といった熱き二者択一の問題さえ欠落しているかのような印象を受ける。すべての権威、権力をおちよくる手塚治虫の漫画精神の虚無すら感じる。これから〈革命〉の物語が始まる、これからラスコーリニコフの信仰にもとづく〈新生活〉が始まるのだ、というまさに来るべき〈将来〉をまったく感じさせない画面である。」⁸⁾

これは、女性的なものによって救われる『ファウスト』と大いに異なっているとある。女性的なものによって救われるという主題は、手塚『ファウスト』第2作の『百物語』とも関係してくるテーマであるが、手塚はすでにこの『罪と罰』において、女性という他者によっては救われない近代人の自我の孤独を描いてもいる。手塚は、ドストエフスキー自身は、小説の結末に関する結構をつけるために「更生」する物語という結末をつけたが、近代人はそう簡単には自我論から脱け出ることにはできないと考えたのである。手塚の『罪と罰』のエンディング、ソーニャを省き、後ろ向きで歩み去るラスコーリニコフの描写はドストエフスキーの作品解釈であると同時にそれは前作の『ファウスト』のエンディングに対するアンチ・テーゼともなっている。ここで手塚は前作『ファウスト』において果たせなかった近代人の自我の孤独を浮き彫りにしようとしているのである。

6. 『百物語』

この作品の冒頭は、武士「いちるいはんり一壘半里」の切腹のシーンから始まる。主人公は、後に悪魔「スダマ」の力によって若返り「ふはうすと不破白人」と名前を変えるが、いず

れも『ファウスト』のもじりである。

「一壘半里」は公金横流しの罪で切腹を命ぜられるが、納得できず、どうしても生き延びたいと願い、その場に居合わせた人々に助命嘆願する。そこに悪魔メフィストの「スダマ」が現れ、命を救われる。その際「一壘半里」と「スダマ」とのあいだに契約が交わされる。その契約内容は「もう一度たっぷりと人生をすごしたい！満足がいくまで」、「天下一の美女を手に入れたい」「一国一城のアルジになりたい」というもので、この願いがかなうなら、スダマに命を引き渡すというものである。命を引き渡すことを代償とするスダマとの契約内容はすべて人間の欲望の追求となっている。

『百物語』において、前作手塚『ファウスト』と最も異なる要素とは人間の自由を求める精神が前面に押し出されていることである。『ファウスト』において、ファウストはなにかにつけメフィストフェレスに依存していたわけであるが、『百物語』において不破白人は物語の中盤から以降、山にこもり徹底して武芸の技を磨き強くなろうとする。そしてまたその努力の甲斐あって不破白人は、武芸に熟達することとなり、その自身の実力を持って、その後、下剋上の世の中にあって、社会階層を上昇していくこととなる。この過程が、近代人を特徴づける自己独立精神の出現過程であることは言うまでもない。

もうひとつ、『百物語』を特徴づけているものは、日本の自然の復活である。手塚の緻密な自然描写（図9）は、あきらかに水木しげる（図10）の影響のもとに描かれたものである。水木しげるの影響は自然描写に限らず、妖怪の出現ということにも顕著に表れている。手塚は、この日本的自然のテーマに何を見いだそうとしていたのかと考えるなら、圧倒的な自然の存在感の中に近代が喪失してしまったある種の復元力を感じていたように思えるのであるが、手塚は『百物語』でこのテーマを十分に展開したとは思われない。

『百物語』のエンディングは独特である。精子のようなもの（じつはこれは不破白人の魂でもある）が光りながら天上を上昇していく。裸のスダマがこの精子のようなものの塊を捕まえて抱きしめる。しかしいったんは不破白人の魂



図9 手塚治虫漫画全集 65 (講談社) P.144



図10 水木しげる『ゲゲゲの鬼太郎7, 妖怪花』
(筑摩書房) P.88

を抱きしめながらもスダマはその魂をまた手放す。最後は不破白人の魂が光を放ちながらスダマから離れさらに昇っていく。

手塚『ファウスト』との違いは明らかである。ここでメフィストであるスダマと不破白人の関係は、男女の性愛関係に変わっている。しかも精子の姿を借りた不破白人の魂を裸体のスダマが抱きしめているという絵である。非常にエロティックでもある。この最後の場面での要点は、スダマと不破白人が男女の合体だけで終わっていない点である。スダマの不破白人に対する愛は、「あたしって バカよね まるっきりソンするのに…このタマシイだけは自由にさせてやりたいの」、「どこへでも 飛んでお行き！」と言ってその抱擁を解き、不破白人の魂の飛翔を見送っているのである。不破白人の魂が最終的には単独で上昇していくという点では、一人背を向けて立ち去る『罪と罰』ラスコーリニ

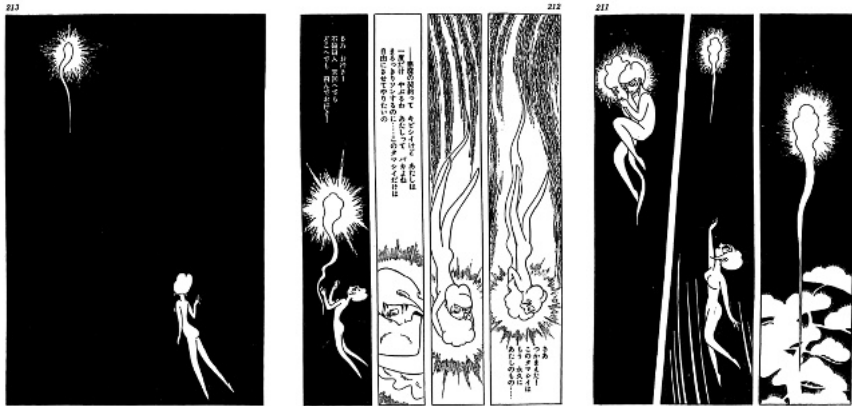


図11 手塚治虫漫画全集 65 (講談社) P.211-213

コフの独我論を引き継いでいるのである。

この作品のエンディングが示しているのは、二人の性愛的関係の緊密さとそれを廃棄しても自我を保持しようとする個人の意志とのせめぎあいである。

7. 『ネオ・ファウスト』

『ネオ・ファウスト』で手塚は、ゲーテ『ファウスト』のテーマを三度目に取りあげることとなる。そしてこの作品が手塚の遺作となり、『ネオ・ファウスト』は未完に終わる。結果的にこの作品が手塚作品の総決算ともいえる性格をもつようになる。

手塚は『ネオ・ファウスト』において、規模においても内容においても従来の前二作を乗り越える作品を画こうとしている。

状況設定を現代日本にとり『ファウスト』のテーマを手塚の生きる時代において考えるとどうなるかという問題意識のもとに出発している。また、ゲーテ『ファウスト』のそれぞれのテーマを十分に展開し表現を与えることに成功している。そのひとつの例として性の問題がある。第一作目の手塚『ファウスト』ではこの問題は全く触れられていないといってよい。二作目の『百物語』にお

いて、このテーマはそれなりの前進はあったが、まだ不徹底であった。ゲーテ『ファウスト』では、マルガレーテはファウストと性的関係を結び、その結果として父なし児を生み、そのことで処刑される。しかし、この問題を手塚『ファウスト』も『百物語』もまったく取り上げていない。手塚がこの問題を原作規模できちんと受けとめるのは『ネオ・ファウスト』が最初である。

この作品で手塚はゲーテの原作を大きく変えている。『ネオ・ファウスト』の始まりにおいて、ファウストである一ノ関教授と若者に変身した一ノ関教授である坂根第一はもうすでに会っているという設定になっている。また坂根第一とマルガレーテであるまり子もすでに恋人同士となっている。つまり、メフィストの出現とその契約によって一ノ関教授が坂根第一に変身する前にすでに一ノ関教授の変身が行われているのである。そして、メフィストと一ノ関教授の出会いおよび契約の場面はその後に出てくることになる。そしてこの後にもまたもういちど一ノ関教授とメフィストとの出会いと契約の場面がでてくる。

一ノ関教授とメフィストの出会い契約の場面はしたがって二度出てくることになる。坂根第一とまり子との出会いも同様に二度出てくる。歴史は繰り返されるというわけである。しかし全く同じことの繰り返しというわけではない。そこにはずれがある。このずれとは何か。ここに手塚の歴史観が存在する。人間の歴史は同一性を繰り返すように見えて、実はその中で差異を産出しているというのである。

反復される場面の第一例として、まず坂根第一とまり子との逢瀬の場面から見ていきたい。『ネオ・ファウスト①』においてその場面は、15頁から始まっていると考えられる。まり子の兄の高田警部が高熱で焼かれたため、遺体が残されていない焼死体の焼け跡場面を検視する場面である。この場面は、『ネオ・ファウスト②』においては131頁に該当する。手塚はここで全く同じコマ割りですべて全く同じ絵を使っている。わずかに異なるのが、台詞である。この焼死体が石巻のものであることが確認された時点で、高田警部の吐く言葉が『ネオ・ファ



図12 手塚治虫漫画全集 368 (講談社) P. 15



図13 手塚治虫漫画全集 369 (講談社) P. 131

『ネオ・ファウスト①』(図12)と『ネオ・ファウスト②』(図13)とではわずかに違っているのである。前者では、高田警部は、現場にいる邪魔な人に対して「どけッ」と言っているだけであるのに対し、後者においては、「南無三」という言葉を吐いている。この違いはどこから来るのか。前者においては、読者はそもそも石巻なる人物がいかなる人物であるのか全く知らされていない。それに対し、後者においては、石巻がいかなる人物であるか、読者はストーリーの上で十分知らされているわけである。だからこそ、作者はこっそりとこのような差異を忍び込ませているのである。まり子と坂根第一が逢瀬を重ねている場面の違いも、『ネオ・ファウスト①』と『ネオ・ファウスト②』とでは微妙に違ってくるが、作者の基本的な考えは変わっていない。『ネオ・ファウスト①』において、高田警部は坂根第一がいかに悪であることを説明するが、『ネオ・ファウス

ト②』においては、注意しても坂根第一と逢瀬を重ねることをやめないまり子に対する強いいらだちが表明されることとなる。これは読者の情報量の違いに応じて台詞をかえているということである。

『ネオ・ファウスト①』(図14)、『ネオ・ファウスト②』(図15)におけるメフィストフェレスの登場から一ノ関教授との契約に到るまでのプロセスに関しても同様のことがいえる。両者を比較すると、はるかに『ネオ・ファウスト①』のほうが長いプロセスをたどっている。『ネオ・ファウスト①』においてメフィストフェレスは骸骨に死の世界を語らせているが、『ネオ・ファウスト②』においてはこのエピソードは削除されている。明らかに作者は、前者においては読者に説明するのを感じ、より詳細なストーリー展開を行っている。後者においては、説明は省かれ、前者との差異が強調されることとなる。

坂根第一は一ノ関教授の生まれ変わりであることを読者は物語を通じて知っているが、坂根第一は最初のうち自分が一ノ関教授の生まれ変わりであることに気がつかない。しかし、次第に自分が一ノ関教授の生まれ変わりであることに気がつかざるを得ない。これは、世界を支配しいわば神になろうとしている野心家、坂根第一が、自分が自分について完全にコントロールしえていないことに気づかされるということである。自分が神になろうとすることは、自我が本来的自我を求め自我の同一性を獲得しようとする欲望でもある。しかし、坂根第一はこの野望の不可能性に気づいてしまう。自分が自己のコントロールからずれてしまっていることに気づかされるのである。

手塚は、この執拗とも思える「反復」と「差異」によって何を表現しようとしたのか。歴史は同一性に収斂することなく絶え間なく差異を生みだしてしまうということである。

『百物語』のエンディングの精子型の魂の上昇は、この自己同一性を確信する精神の動きであった。いまだ近代の絶対精神に信頼を寄せている姿であるといえる。しかし、『ネオ・ファウスト』において『百物語』のファウストの自我はすでに変容している。すでに絶対的な自我は崩壊している。しかし繰り返

される歴史の中で、歴史を動かしている力だけは常に存在する。こうなると善も悪も明確には規定できない。手塚が近代の自我をめぐる問題について到達した地点はこのような地点であった。

手塚は「負のエネルギー」というエッセイの中で次のように言っている。

『ネオ・ファウスト』はバイオ・テクノロジーがテーマですが、ぼくは地球の原始時代にまで突っ込んでいって、そこに一種の生命力のようなものを感じとり、それを現状に持ち込みたいと考えています。

さらにゲーテの『ファウスト』ではホムンクルスという人造人間がちょっと出てきてすぐ消えてしまっていますが、ぼくの今度の作品では最後まで生かそうと思うのです。過激派のリーダー石巻はメフィストに殺されますが、死ぬ前に自分の精子を主人公の坂根第一に渡して、「これを培養して将来バイオテクノロジーの実験に使ってくれ」と頼みます。

今度の構想ですが結局、石巻の精子はクローン人間として誕生します。このクローン人間は石巻の分身だから、彼の持っていた革命精神というか闘争精神のようなものがある。それを坂根は何と思ったか、ホムンクルスのような新しい生物に作り直してしまうのです。

そして、そのホムンクルス型生物が地球を破壊してしまう…。とまあ、バイオテクノロジーに対する、ぼくの不安、拒否反応がメインテーマですが、これではゲーテが導入した“救い”がなくなってしまう、伝説上のファウストの地獄墮ちという形になりそうです。

下手に描くと、夢も希望もないカタストロフィーに終わってしまいそうですけれど、やはり、作者としてはすくいを導入しなければいけないと思っているのですが、すこぶる妥協的なものになるのもこまるので、かなり迷っているところです⁹⁾

結局、この結末は手塚の死によって実現されなかったが、この文章には、ゲ

ゲートの導入した「救い」が自らの生きる時代において可能なかという深い疑問と絶望が感じられる。この疑問と絶望感を抱かざるをえなかったのは、歴史は「反復」と「差異」によって織りなされ、出現してくるものは生きようとする力のみであるという認識に手塚が到達していたからである。

8. シナリオ版『ネオ・ファウスト』

テーマ的にはゲートの『ファウスト』が提出しているテーマのほとんどを扱っているといえる。つまり内容的には『ネオ・ファウスト』の内容に近いものとなっているということである。しかし、舞台は『百物語』や『ネオ・ファウスト』のように日本ではない。これはどういうことなのだろうか。おそらく手塚はアニメ作品『ネオ・ファウスト』の製作配給を世界戦略として考えていたことによるものだと考えられる。

シナリオ版『ネオ・ファウスト』はこれまでの三作の『ファウスト』のいずれとも違っている。『百物語』および『ネオ・ファウスト』においては神の存在が消滅し、ファウストとメフィストのパートナーシップが前面に出ている。特に『百物語』での二人の関係においては、性愛の持つ意味が極めて重要になっているのに対し、善と悪というような倫理的テーマが後退している。ここでメフィスト役であるスダマはほとんど悪魔の性格を放棄してしまっている。ここに手塚の日本認識を見ることもできる。手塚は『百物語』において、日本において存在とは即ち善であって悪は存在しないという認識を展開している。

シナリオ版『ネオ・ファウスト』の特徴は、メフィストの悪の特徴が際立っていることである。この作品においてはメフィストは女であり、ファウストを愛しているということでは『百物語』『ネオ・ファウスト』と共通するのであるが、ファウストの権力奪取を手助けするためには核爆弾の使用まで含め何でもやってしまう。手塚はこれまでの『ファウスト』作品において、悪は善と異なるエネルギーでしかなく、どっちが善でどっちが悪だというような倫理的側面から断罪するというようなことはしていないのであるが、このシナリオ版

『ネオ・ファウスト』では、さすがにそこまではやってはいけないだろうという倫理的判断を示している。これはどうしてだろうかと思うが、もし手塚がアニメ版『ネオ・ファウスト』の国際戦略を考えていたとするなら、欧米で上映するとするなら倫理的側面を強調しておいたほうが理解しやすいだろうと考えていたからではなかったのか。そうになると、手塚『ファウスト』には日本版『ファウスト』と欧米版『ファウスト』との二つのヴァージョンが存在していたということになる。

(本論は2006年度松山大学特別研究助成の成果の一部である。)

注

- 1) 手塚治虫漫画全集 60 (講談社), あとがき
- 2) 池内紀「第4の手塚ファウスト」, 朝日新聞 2007年10月18日, 中四国版
- 3) 手塚治虫漫画全集 269 (講談社), あとがき
- 4) 手塚治虫漫画全集 60 (講談社), P.9
- 5) 手塚治虫漫画全集 86 (講談社), あとがき
- 6) 手塚治虫漫画全集 10 (講談社), あとがき
- 7) 手塚治虫: 『ガラスの地球を救え』(光文社, 2004年), P.136 以下
- 8) 清水正: 手塚治虫版『罪と罰』を読む (D文学研究会, 2009年) P.412
- 9) 手塚治虫: 『ガラスの地球を救え』(光文社, 2004年), P.148 以下