

手塚治虫「罪と罰」(1953年)における表現様式の相克

——原作からの変更を考える——

創価大学文学部講師 森下 達

1、はじめに

○手塚版「罪と罰」(1953年)をめぐる

- ・日本を代表するマンガ家・手塚治虫の最後の赤本作品となった「罪と罰」(1953年)。ドストエフスキーが1866年に発表した同名文学作品をマンガ化

↑原作は、元大学生のラスコーリニコフが、「非凡な者は良心に照らして血を流すことが許されている」との考えにとり憑かれ、金貸しの老婆を殺害し金品を奪うことを決意、実行する物語。スコリーニコフの内面描写が最大の読みどころ

- ・マンガ版でも、主人公ラスコルニコフ(手塚版では主人公の名前はこのように記されており、以降、ラスコルニコフと記した場合は手塚版の主人公を、ラスコーリニコフと記した場合は原作の主人公を指す)の内面を表現するための手法上の実験が多数行われる

……評価はわかる。「漫画作品としてみるならば、ここにはさまざまな実験が試みられており、むしろ前衛的な感じすらあたえる」¹(K・M)、「マンガとして今この作品読むと、あんまり面白くないんだよね。やっぱり成功はしてないんじゃないかって感じしますね」²(夏目房之介)

- ・原作小説が長大なこともあり、かなりのエピソードを刈りこむ

→批判的に論じられる。「ドストエフスキーを原作としている以上、どうしたって原作の内容にマンガで迫り得ているかということが問題になる。どうせマンガなんだからそんなことは初めっから問題じゃない、というほど私はマンガを軽視してはいない。で、原作と比較すると、たんにダイジェストだから中身が薄いという以上に、原作の陰惨な深刻さがマンガでは結末の部分以外には描かれてはいない」³(佐藤忠男)。「『罪と罰』の表層のそのまた表層をなぞり、省略し、変形させること、それが手塚治虫の『罪と罰』漫画化の実態である」⁴(清水正)

¹ 東京国立近代美術館編『手塚治虫展』(朝日新聞社、1990年) p.74。名義から考えて、執筆者は本江邦夫であると思われる。

² 夏目房之介『手塚治虫の冒険 戦後マンガの神々』(小学館文庫、1998年) p.99。

³ 佐藤忠男「初期手塚治虫——ストーリー漫画の形成」『漫画と表現』(評論社、1984年) p.87。

⁴ 清水正『清水 正・ドストエフスキー論全集 4 手塚治虫版『罪と罰』を読む』(D文学研究会、星雲社、2009年) p.75。

○結末部に対する評価の奇妙さ

- ・一方で、本作の結末に対しては、多くの評論家が一致して高い評価を寄せる

↑主人公が自分の罪を告白する場面（資料 1）。手塚版では、革命が勃発し、街が混乱に陥るさなかという、原作とは異なるシチュエーションが与えられる

登場人物百十数名、風船十三個を含みもつこの見開き二頁の大コマの美しさをわれわれは決して忘れることができない。⁵（四方田犬彦）

マンガ『罪と罰』の結末は、しかし、かなり大胆なものである。[中略] このラストは、十九世紀古典文学の世界を一気に今日の社会状況に結びつけるものである。⁶（佐藤忠男）

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。[中略] わたしにとって、復活の曙光に輝く原作ラスコリニコフよりも、人っ子一人存在しない瓦礫のペテルブルクの歩道を歩み去っていくだけの漫画ラスコリニコフの方がリアリティがある。⁷（清水正）

……この結末には、原作に匹敵するような深みが見出される。賛否渦巻く手塚版『罪と罰』は、その内容を原作から逸脱させてはじめて、『罪と罰』のマシガ化とっていい内実を獲得したかのように思える

- ・作中で革命が勃発することについては、戦後の左翼運動の盛り上がりの影響があったのではないかという指摘も⁸

⇒こうした社会反映論的な推測は、確かにラストのシチュエーションが変更されたことを説明しはする。しかし、物語的に破綻したように思えるラスト・シーンが、にもかかわらず、それでもって原作に敵うかのような印象を評論家たちに与えたのはなぜなのかを説明することはない⁹

⇒ときに原作と比較しつつ、マンガ表現上の特徴を具体的に論じていくことでこの問いに答えることが本発表の目的

⁵ 四方田犬彦「物語から細部へ」『クリティック』（冬樹社、1984年）p.160。

⁶ 佐藤前掲「初期手塚治虫——ストーリー漫画の形成」p.88、p.90。

⁷ 清水前掲『清水 正・ドストエフスキー論全集 4 手塚治虫版『罪と罰』を読む』pp.412-413。

⁸ 井桁貞義『ドストエフスキー・言葉の生命』（群像社、2003年）p.393。

⁹ 手塚自身も、巖谷國士との対談でラストの群衆シーンについて「うーん、あれを描きたいために、一冊描いたみたいなのでね（笑）。」と述べている（「巖谷國士——二十世紀の印象」『手塚治虫マンガ全集 396 別巻 14 手塚治虫対談集 4』講談社、1997年、p.170）。作者にとっても納得のいく結末だったことがわかる。

2、先行研究

○発表者の議論

- ・拙稿「『罪と罰』から『ある一夜』へ—『映画』的『内面』表現の成立過程に関する一考察」『マンガ研究』20（日本マンガ学会、2014年3月）pp.24-50
……手塚版『罪と罰』を分析し、風景に投射する形での内面描写やカメラの存在を想起させるコマ展開等の「映画的」な内面表現と、アニメーション的なドタバタとが交錯していることを指摘（資料2）。背景には、この時期のマンガ表現において、登場人物図像を「人格を持った身体を表象」と見なす制度が未確立だった事実があった
⇒本発表では、このことを念頭に置いて『罪と罰』のラスト・シーンを問題にしたい。

○ラスト・シーンを問題にするもの

- ・夏目房之介『手塚治虫はどこにいる』（筑摩書房、1992年）
……ラスコルニコフが罪を告白する場面は、初期の手塚作品に多く見出せる見開きのモブシーン、すなわち「漫景」として描かれている。夏目は、モブの中での絶叫を描くことで、ラスコルニコフへの読者の感情移入が揺さぶられることを指摘
- ・三輪健太郎『マンガと映画 コマと時間の理論』（NTT出版、2014年）
……この場面に表現様式そのものの対立を読み取る
→漫景には、「特定の時間も特定の視点も想定しがたい。複数の人物がめいめい勝手な言動を行っているこの場面には、極めて曖昧な時間幅を想定するほかないし、それらの人物をページ=コマの全体に散在させた構図は、特定の視点から眺められた空間を表象するというよりは、むしろ平面的であると言える」（p.281）。
→漫景は、仮想的なカメラによって光景を切り取り、コマ展開を通じてそれらを継的に眺めさせて物語を叙述する「映画的様式」とは異なる。夏目が論じる心理的落差は、「映画的様式」と漫景の落差から生まれたもの

⇔ラスト・シーンでは、描写上、ラスコルニコフに特権的な地位が与えられてもいる

……彼は、ページの対角線の交点の近くというほとんど画面の中心に位置し、その周りには白い空間が抜かれてもいる。みながドタバタを演じる中、ラスコルニコフのキャラクター図像には動きが欠如していることも、異質性を際立たせる

……次のページでも、ラスコルニコフは画面の中心線上にいて、ページの真ん中に描かれた巨大なふきだしからは彼に向けた矢印が伸びている。オリジナルの赤本単行本では、ラスコルニコフのキャラクター図像とふきだし、およびページ上部の爆発以外のすべてが赤色で刷られており、こうした処理がより際立たされてもいる（資料3）

⇒このように特定のキャラクターを目立たせる描かれ方は、ほかの漫景には見出し難い。漫景について再考しながら、この場面の特殊性を考慮に入れて議論を行う必要

3、手塚の赤本マンガにおける表現様式の二重性

○漫景の近代性

- ・漫景が時間把握の点で前近代的であることを強調しつつ、三輪は、それと「漫画以前」の差異を完全に捨象することにも慎重。漫景には、諷刺画などに顕著な判じ絵的要素も見られず、画風のちがいも顕著¹⁰

……こうした連続性と差異をどう考えるかはきわめて難しいが、発表者としては、前近代の「漫画以前」の表現との関係については深入りせず、漫景が近代的側面を有していることを強調しておきたい

- ・漫景の多くは、単におおぜいの人びとが描かれているだけではない

……さまざまな評論家が引用する「魔法屋敷」（1948年）の漫景は、さまざまな研究が行われている様を描き出すことで、総体としての研究所の姿を浮かび上がらせるもの（資料4）。大勢の人が好き勝手なことをしている描写は、なんらかの「全体」を読者に伝えるために採用されている

→一点透視図法的なリアリズムこそ採用されていないものの、漫景は俯瞰的な一枚絵として存在することがしばしば

- ・こうした特徴は、円環状の壁面全体に風景面を描く「パノラマ」を想起させるもの

……繁華街で人気を博したパノラマは、日露戦争の旅順攻略戦など、戦場の全体像を提示するものが多数。鳥瞰図的なパースペクティブから見たことのない光景を一望したいという、近代的な欲望と不可分なメディア¹¹

……大塚英志は、田河水泡の「のらくろ」（1931-41年）においても、見開きの漫景は戦場描写に用いられ、近代的な欲望に応えるものとして機能していると指摘¹²。パノラマ画としての漫景は、時間把握の点で近代的でなくとも、近代的な視線とは強い関係を持つ。広義の「映画的様式」に含み得るものとしての漫景

○「キャラ」の楽園としての漫景

- ・初期の手塚作品では、見開きの一枚絵という形をとっていないものの中にも、漫景に類似した「平面的」な画面を見出すことができる

……「吸血魔團」（1948年）にて、主人公たちを追いかける悪漢のセリフには順序がない（資料5）。こうしたコマは、全体としては順番に読むことで「逃走する主人公たちを悪漢が追う」という意味を発生させる（「映画的」なコマ）だが、ひとコマだけを抜き出してみると「極めて曖昧な時間幅を想定するほかない」漫景と等価の画面

¹⁰ 三輪健太郎『マンガと映画 コマと時間の理論』（NTT出版、2014年）p.431の註7を参照。

¹¹ 細間宏通『増補新版 浅草十二階 塔の眺めと<近代>のまなざし』（青土社、2011年）。

¹² 大塚英志『ミッキーの書式 戦後まんがの戦時下起源』（角川学芸出版、2013年）pp.224-240。

- ・戦前・戦中期の児童文化的な色彩が強い、善と悪との戦いにフォーカスした手塚の初期の赤本作品は、しばしばこういった場面にページを割く。このほか、「地底国の怪人」(1948年)などに顕著な科学グラフィアページ¹³、近代的な時間把握を共有しない画面
→初期の手塚作品では、広義の「映画的様式」の中で、近代的な時間把握を共有する様式(含「映画的手法」)と共有しない様式(含「漫景」)が併存していたと見なすべきではないか(そしておそらくは、手塚作品だけでなく、この時期のマンガ表現全体がそうだったはず)
……前者は、多様な形を用いて光景を切り取ることで、キャラクターの内面性をも表現して物語を叙述するもの。これはまさに映画のカット割りが実現していたことであり、手塚もまた、映画を参照しながらこの種の表現を整備¹⁴。このことを重く見、本発表では、以下、あくまで比喩的ないい方ではあるが、これを「古典的ハリウッド映画的」な様式と呼称したい
- ・そして漫景は、手塚にとっては「キャラ」¹⁵と親和的なものと感覚されていた
……「ロストワールド」(1948年)のロケット墜落場面では、既存のマンガ・アニメのキャラクターが集合した一枚絵として漫景が描かれる(資料6)。漫景は、その内面性や身体性を不問に付す形で、テキストから遊離した「キャラ」のにぎやかな運動の魅力を顕在化させることができる場所としてあった

4、革命の勃発と「人格を持った身体の表象」であることの確保

○「罪と罰」の基本的なスタイル

- ・ここまでの議論を踏まえると、「罪と罰」における「映画的」な内面表現とアニメーション的なドタバタとの交錯は、「古典的ハリウッド映画的」な様式と漫景的な「キャラ」表現様式との相克が顕在化したものと見なすことができる
- ・従来作以上に内面の問題を扱おうとした結果、表現の基盤となる様式そのもののせめぎ合いが露呈したのが「罪と罰」。こうした、様式そのものの相克というスリリングさが本作のおもしろさであり、評価が割れるポイントでもある

○原作とのズレの蓄積

- ・ラスコーリコフは、「あらゆる人間は『常人』と『非常人』とに分類される」と主張し、

¹³ この種の表現に関しては、拙稿「「地底国の怪人」(1948年)の物語構造 戦前・戦中期の児童文化との連続性と画期性」『マンガ研究』23(日本マンガ学会、2017年3月) pp.6-28を参照。

¹⁴ 拙稿「ヒロインが「敵」になるとき 赤本単行本から別冊付録へのリメイクに見る「映画」らしさ」『ユリイカ 詩と批評』47-15(青土社、2015年10月) pp.137-144。

¹⁵ 簡単な線画を基本とした図像で描かれ、「人格を持った身体の表象」であることに先んじて、見る者に「人格・のようなもの」としての存在感を感じさせるものを指す。この用語は、伊藤剛『テヅカ・イズ・デッド ひらかれたマンガ表現論へ』(星海社新書、2014年) p.126に基づく。

「非常人」は、「自分の思想（或る場合にはその思想は、あらゆる人類の為に救世主になる事もあるんですよ。）その思想の実行が、それを要求する場合にのみ限って」、「自分に良心を踏み越えることを許す権利を持ってゐる」と考え¹⁶、自分が「非常人」であることを証明するため、世のためにならない老婆を殺し、奪った金で善行をなすことを計画→原作では、主人公が自らの思想に従った結果のものとして殺人行為が意味づけられる

- ・結果的に無辜の者（金貸しの老婆の妹）まで手にかけてしまったことで、ラスコーリニコフの良心は責め苛まれる

→敬虔なキリスト教徒である娼婦ソーニャと親交を深め、ラスコーリニコフは自身の犯行を告白。「僕はその時、一刻も早く、自分もみんなのやうに虱か、それとも人間かといふ事を知らなければならなかつたのだ。自分には踏み越す事が出来るものか、それとも出来ないものなのか？ 身を屈して取る事を敢てするものか、それとも否か？ 自分はぶるく顛へてる人間か、それとも権利を持つてゐるものか……」¹⁷

↑ここでも「踏み越え」という言葉が重視される。自意識の混乱の結果としての殺人

- ・彼を犯人と睨む判事ポルフィーリイは、三度目の対決のとき、ラスコーリニコフに太陽になることを勧める。太陽とは仰ぎ見られる存在の意であり、ラスコーリニコフの唱える「非常人」という概念と共通。安逸に執着しない形での自首こそが「非常人」＝「人間」への道であると、何をもって「踏み越え」とするかの転換が行われる¹⁸
→ソーニャの勧めもあり、ラスコーリニコフは警察署に出頭し、罪を告白。最終的には、流刑先のシベリアで彼が再生する可能性が暗示され、物語は終わる

- ・手塚版では、ラスコーリニコフを殺人に至らしめた偶然の連鎖が排除され、老婆との過去の諍い→殺害という単純化が行われる。老婆殺しは、原作においてそうであったような、自我の分裂の結果の行為としての意味を持ち得ておらず、ラスコーリニコフは、「人格を持った身体の表象」ではなくそのように造形された「キャラ」として斧をふるう¹⁹
→ラスコーリニコフのキャラクター図像が「人格を持った身体の表象」であることは、作者にも、また読者にも確信されていない。結果、原作でラスコーリニコフの再生を保証した彼の内面性は、手塚版ではきわめて不鮮明なものに
……老婆の妹の殺害も排除され、主人公は思想的な苦悩に直面せず。手塚版「罪と罰」は、殺人行為に対して彼が人間的に良心の呵責を覚えたことを保証しない

¹⁶ ドストエーフスキイ（中村白葉訳）『罪と罰』（新潮社、1928年）pp.273-274。手塚が読んだのもこの版だとされる。

¹⁷ 同上、pp.452-453。

¹⁸ このような原作の読解については、江川卓『謎とき『罪と罰』』（新潮社、1986年）pp.238-242、p.291を参考にした。

¹⁹ 拙稿「『罪と罰』から「ある一夜」へー「映画」的「内面」表現の成立過程に関する一考察」『マンガ研究』20（日本マンガ学会、2014年3月）。

- ・自らの犯罪をソーニャに告白する場面でも、ラスコルニコフは「ぼくは このくされきった世間を目ざめさせるには…ぼくが何かをしてみせなきゃならないと思った！！ それで あんなシラミみたいなババアをひとりくらい殺してもと………」²⁰と主張。自分が「何かをしてみせなきゃならない」人間、すなわち「非常人」であることをこの時点でもなお自明視しており、自意識の混乱を語ることもない
 - ……ポルフィーリイも、「だいたんに自首することこそ偉大じゃないですかね」「私ですか 私はふつうの人です あなたはどうしてふつうの人にならないんですかね」²¹と呼びかけるに留まる。原作のように、出頭が「非常人」に至る「踏み越え」でもあるという意味づけが行われるわけではない
 - ⇒このようなズレが、ラスト・シーンの変更にも影響を及ぼしていると想定できる。「罪と罰」のマンガ化として、手塚は、それが「人格を持った身体の表象」であることが作者にもまた読者にも確信されていないキャラクターに対し、彼が「非常人」＝「人間」である可能性を確保する必要に迫られる

○ラスト・シーンの二重性

- ・ソーニャに諭されたラスコルニコフは、長い階段を下りて広場へと向かう（資料7）
 - ⇨この直前、彼とソーニャが会話していた場所は、地下水道から連続する運河の近く。地下水道は街の最下部にあると想定されるので、そこから「下って」広場に行くというのは、現実的に考えれば不自然
 - 作り手が、舞台設定のリアリズムとは異なるところで、彼が「下っていく」動作をここに挿入する必要があると感じたということ。ラスコルニコフが「天才」であることから「下りる」ことの視覚化²²
 - ↑その光景に物語的な情感を醸し出す意味を持たせる「古典的ハリウッド映画的」モンタージュが機能している場面
- ・その直後に描かれるのが、漫景でのラスコルニコフの告白場面。前述のとおり、ラスコルニコフは描写上、モブからはあくまで区別される
 - ……にぎやかな運動の魅力を顕在化させるモブの「キャラ」たちが、肯定的に打ち出されていないのもこの場面の特徴。現在では差別的な用語と見なされるためセリフが変更されているが、初出時においては、この場面に「きちがい」という言葉が乱舞（資料8）。「ウワハハハハ イヒヒヒヒヒ われわれはきちがい病院の組合だよ」「何だ 土をなめてらア きちがいだな」「え？ きちがいが100万人脱走したんですって？」と、群衆が、周囲の他人や、さらには自分たち自身をキチガイと見なす

²⁰ 手塚治虫『罪と罰』（角川書店、1995年）p.124。

²¹ 同上、p.117。

²² この点については、清水前掲『清水 正・ドストエフスキー論全集4 手塚治虫版『罪と罰』を読む』pp.401-403も参照。

→「キャラ」が前面化する世界を、「古典的ハリウッド映画的」様式に則った世界の側から見たネガティブなものとして再定義²³。そして、ラスコルニコフはそうした群衆たちとは区別される。物語的にも、彼の罪の告白に耳を傾ける者はだれもない

⇒ラスコルニコフを、「天才」からは「下りた」ものの「キャラ」たちの中に埋没することもできない存在として描き出す。すなわち、彼が群衆の中のひとりに過ぎないことを図示するだけでなく、そうでありながら、にもかかわらず彼が群衆とは区別される主体でもあることを同時に示しているところが、この場面のおもしろさ

・最後のページで描かれるのは、画面の奥へと去るラスコルニコフ

……「古典的ハリウッド映画的」な風景への回帰。荒廃した都市の風景は彼の内面描写としての意味を強く持つもの。このようにして、ラスコルニコフは、彼が「人格を持った身体の表象」であることを保証される

⇒ラスコルニコフが「天才」でもなく「キャラ」でもない存在として去っていく結末は、ラスコリーニコフが、老婆殺しによる証明とは異なる形で、真の意味で「非常人」＝「人間」となる可能性が示される原作の結末とパラレル。おそらく、こうした表現上の達成こそが、本作のラスト・シーンが、原作から大きく逸脱しているにもかかわらずさまざまな評論家に原作に通じるものとしての評価を受けたことに繋がってくる

5、おわりに

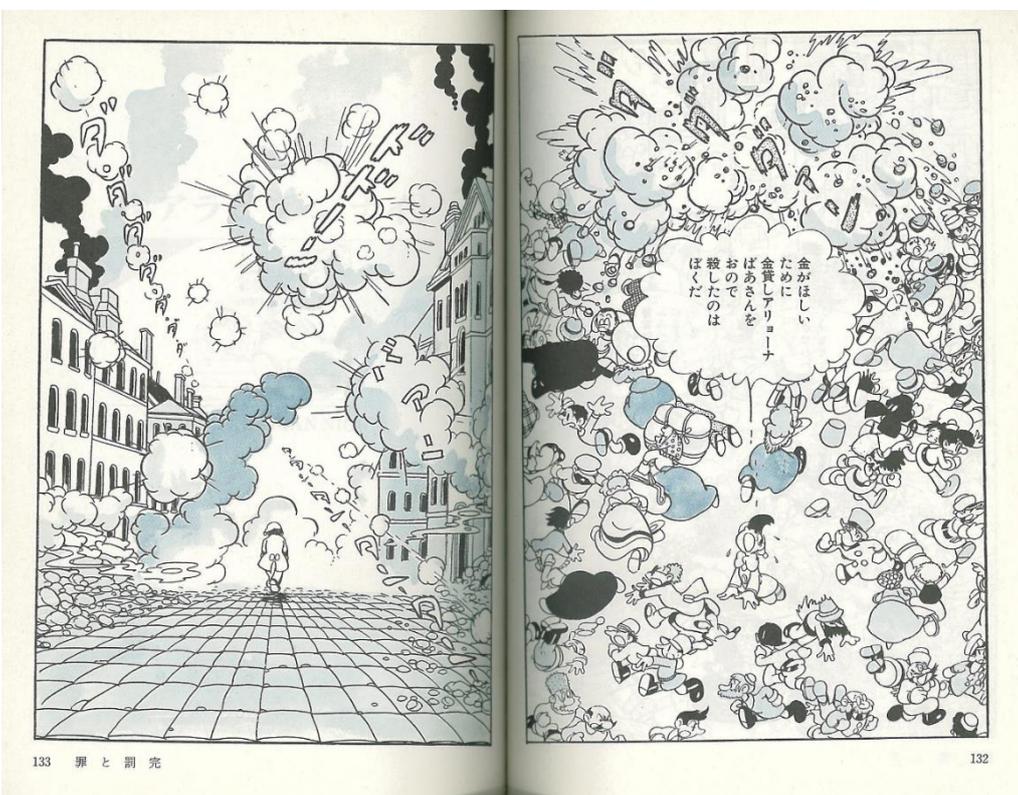
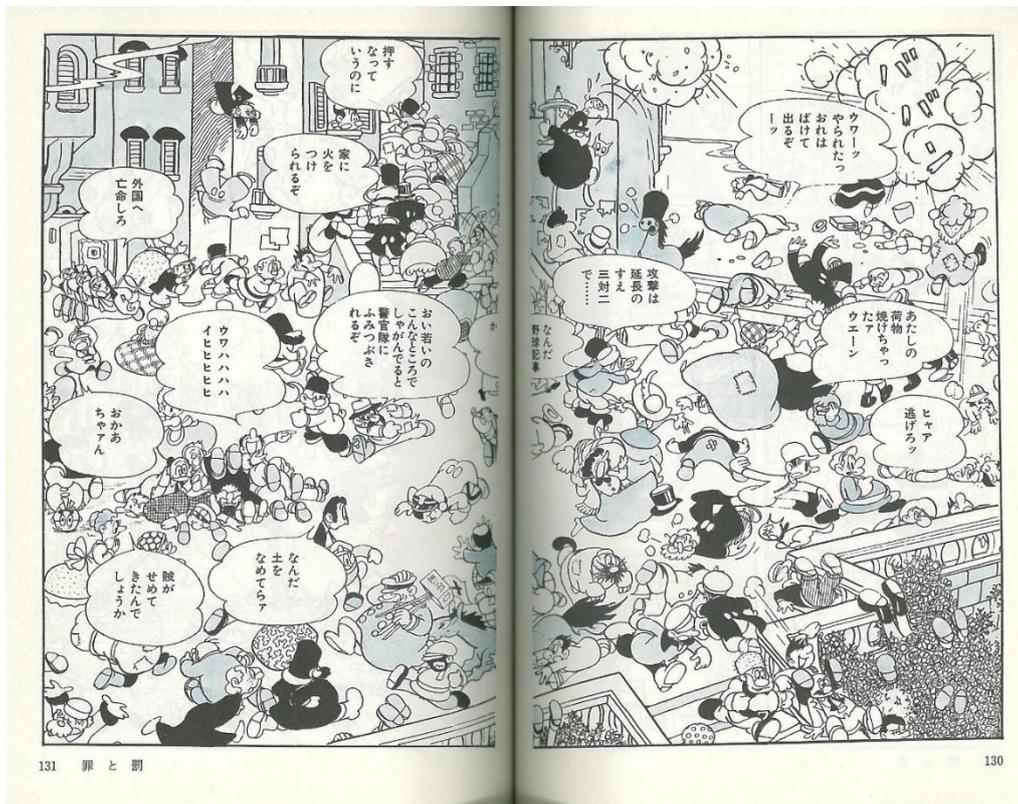
・原作「罪と罰」では、ラスコリーニコフは、罪を受け入れ、自我の分裂を克服することで「非常人」足る資格を得る

⇔キャラクターが「人格を持った身体の表象」であることが自明ではなく、罪の意識などの内面性を原作のように表現することもできないマンガ版では、表面的な物語の水準では原作どおりの結末を迎えることは不可能

・手塚版では、革命の勃発を背景に物語を展開。ラスコルニコフはまず、「古典的ハリウッド映画的」なモンタージュによって「天才」でないことが示される。その上で、漫景によるドタバタの中で、彼が「キャラ」＝「きちがい」でもないことが強調され、ラスコルニコフが特別な存在である可能性が確保される。これは同時に、キャラクターが「人格を持った身体の表象」であり得ることの確保でもあった

²³ 念のために断っておくが、ここで発表者が主張しているのは、手塚版「罪と罰」という作品がその結末部において「キャラ」的な表現様式をネガティブなものとして価値づけている、ということである。そうした様式が「古典的ハリウッド映画的」様式と比較して本質的に劣っている、といたいわけではない。様式どうしのあいだには、原理的にいって優劣は存在しない。

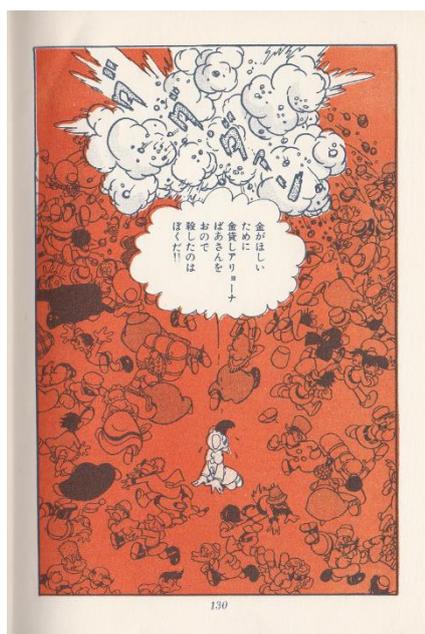
(資料 1) 手塚版『罪と罰』では、革命が勃発し、街が混乱に陥る中で主人公の罪の告白が行われる。手塚治虫『罪と罰』（角川文庫、1995年）pp.130-133



(資料2) 手塚前掲『罪と罰』p.45。被写体に廻りこむカメラの存在を強く意識させるコマ展開による緊迫感の演出(1~5コマ)は、突如として終わりを告げる。そのあとに来るのは、マンガ的記号の復活と、馬が喋っているともとれるドタバタ描写である



(資料3) オリジナル版では、ラスコルニコフ以外が赤色で刷られている。手塚治虫『罪と罰』(東光堂、1953年。1979年に『虫の標本箱1』の一冊として青林堂より復刻されたものを参照) p.130



(資料 4) 漫景の典型例。手塚治虫「魔法屋敷」『地底国の怪人』(角川文庫、1994年) pp.164-165



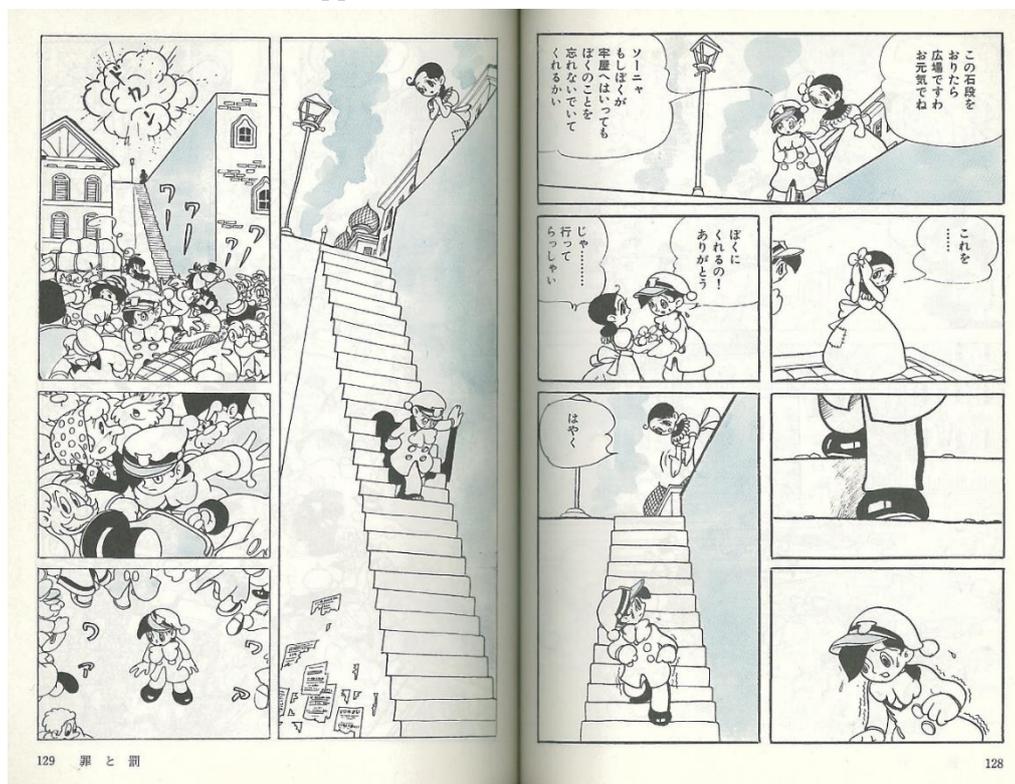
(資料 5) 漫景と等価なドタバタ場面。手塚治虫『吸血魔團』(東光堂、1948年。1980年に『手塚治虫初期漫画館』の一本として名著刊行会より復刻されたものを参照) p.68



(資料 6) 既存キャラクターの大集合としての漫景。手塚治虫『ロストワールド』(角川文庫、1994年) pp.240-241



(資料 7) 手塚前掲『罪と罰』 pp.128-129



(資料 8) 修正前は、「きちがい」という言葉が乱舞していた。手塚前掲『罪と罰』(東光堂、1953年) pp.128-129より

