

「漫画の描き方」本のメディア史（2014） The History of Media, Books about Drawing Techniques of Funny Pictures (2014)

鈴木 麻記¹
Maki SUZUKI

¹ 東京大学大学院学際情報学府 The University of Tokyo Graduate School of Interdisciplinary Information

要旨・・・本稿は、1920年代以降刊行されていく、「漫画の描き方」本を対象として、これらの書籍が「漫画」概念が変遷する過程においてどのような意味をもつものであったのかを明らかにするものである。

キーワード 「漫画の描き方」本、漫画家集団、メディア史

1. はじめに——問題の所在

本稿の目的は、1920年代以降、刊行されていく「漫画の描き方」本を対象として、これらの書籍が「漫画」概念が変遷する過程においてどのような意味を持つものであったのかを明らかにすることにある。

ここで分析対象とする「漫画の描き方」本とは、主に 1920 年代以降より出版される、漫画の技法に関する書籍のことをいう。石子順（1979）は、1920 年代を漫画の単行本の出版が、その前後に比して、豊かであった時期だと位置づけた上で、この時期の漫画関連の単行本を「①外国の漫画集と漫画について、②漫画の描き方について、③子ども漫画集、④漫画集、⑤漫画全集」（石子 1979: 149）の 5 つに分類し、「漫画の描き方」本がこの時期に登場したことを新たな傾向だと指摘している。さて、この「漫画の描き方」本には、具体的な漫画の描法のほか、漫画の定義や歴史・その効用などといった、漫画そのものに関する考察も書かれていた。この背景には、戦前の「漫画」はジャンルとして確立しておらず、これを語る際に、その前提として定義や歴史を確認しなければならなかったという事情を挙げることができるだろう。このように、「漫画の描き方」本とは、それによって当時の描法を分析できるだけでなく、そこに書かれた定義や歴史から、当時の人々が「漫画」をいかに位置づけようとしていたかを分析できる資料だといえるのだ。

こうした「漫画の描き方」本に関する先行研究としては、石子（1979）のほかにも、金澤韻（2000）、大塚英志（2013）が挙げられ、漫画表現史・美術教育などの文脈・問題意識のなかで、「漫画の描き方」本がいかなる意義をもつものであるかについては、すでに重要な議論がなされている。しかし、①「漫画の描き方」本が1920年代前後に、集合的に登場したのはなぜか、②これがいかなる読者層の需要にこたえるものであったのかという、「漫画の描き方」本それ自体の成立の経緯に関する歴史的な考察は、十分に深められているとはいえない。そこで、本稿では、「漫画の描き方」本が1920年代以降に集合的に登場してきた社会的背景について考察する。

最後に、こうした「漫画の描き方」本に注目することの意義を改めて指摘しておきたい。石子（1979）は、1920年代に多くの「漫画の描き方」本が登場してきたことに関して、「今と同じように、この漫画の上昇期にも、多くのファンが漫画を描きたいと思いつめていたのだろう」（石子 1979: 153）と述べている。五十殿利治（2008）は、画学生らの投書行動を論じるうえで、「プロ」ではないが表現への意欲をもつ素人が、いままで美術史の対象から除外されてきたことを批判し、こうした存在を美術史に位置付けなおすこと試みている。ここで五十殿（2008）が注目しているものは、上記の「漫画を描きたい」と思う人々と同質の存在である。五十殿（2008）の指摘する通り、彼らは、それを職業として生計をたてる専門家ではなく、従来、十分には論じられてこなかった。しかし、「漫画の描き方」本を調査し、その背後にある「漫画を描きたい」と思う人々の存在に着目することは、制度の成立に則した歴史にはおさまりきらない実践を論じることにつながっていくのではないだろうか。

2. 「漫画の描き方」本以前の作画技法書——絵手本

以下では、「漫画の描き方」本以前の、作画の技法書としての絵手本に注目し、そこから「漫画の描き方」本にいたる流れを整理したい。

ここで、絵手本とは、享保年間（1716 - 35）に登場する、絵の描き方を習うための手本集である。中山創太（2012）は、仲田勝之助（1950）や、鈴木重三（1984）らによる先行研究を踏まえながら、江戸期の諸派の絵師らが、絵手本を利用し、それを模写することによって画法を習得、さらには絵手本に記された図柄を転用し自身の作品に取り入れていた例を指摘している。こうした絵手本は、大阪を中心に刊行され、各地に普及した。また文化期（1804 - 17）以降、葛飾北斎による絵手本制作が盛んに行われるとともに、他の絵師による絵手本も刊行され、これらは「絵師の描法学習、一般人の絵画的教養」（中山2012:390）などに利用されることになった。

さて、北斎の絵手本として有名であるのが、『北斎漫画』である。宮本（2003）は、同書では「漫画」という言葉は、「ありとあらゆる事物を、ありとあらゆる描法で描き尽くす」という、その行為の全体、およびその結果としての膨大な数の絵、あるいはそれらが集められた書物のありよう」（宮本2003:323）という意味で用いられていると指摘する。

このような用例で、「漫画」あるいは「略画」と冠せられた絵手本は、この『北斎漫画』以降、多くの例がみられ、明治期以降も刊行が続けられた（宮本2003:325-326、大塚2013:56-57など）。一方で、こうした「漫画」「略画」などの絵手本方式による描法学習は、近代日本における図画教育、美術教育という制度の枠外に置かれることとなる。こうした「漫画」「略画」は、西洋画法の再現性に優れる点を重視し、この「技術」の教育体系を整えることを志向する制度にはそぐわなかったためだと考えられる。また、複製を前提とする性質によって、創造性を重視するようになっていく「美術」や「日本画」という概念のなかに組み込むこともなされなかった。

しかし一方で、こうした絵手本は教育現場や家庭などにおいて、平易な作画手本として流通していった。教育現場では、教授を補うために、教師は図画を有効に活用するべきだという主張から、明治30年代半ばから40年代にかけて、「黒板略画」「教育略画」に関する書籍が多く出版されていることは、磯部洋司（2004）によって指摘されている。また、「エデホン」などの名称で、子供向けの作画集として家庭でも受容されていた。清水勲編（1993）に示される明治・大正期の漫画単行本のリストからも、こうした書物が大正期になっても継続して刊行されていたことが確認できる。

このように美術教育の制度の外では、絵手本に類するものの出版は続けられていた。このとき、これらは教授法の一環として教師が用いるためのもの、あるいは児童が容易に絵を描くことの出来るためのものとして、実用的なものという性格をもつ書籍だったのではないかと考えられる。これは作例が掲載されるのみで、そこに体系だった説明は付与されないという、絵手本そのものの構造からも明らかである。ここでは、作例を模写することによって絵を描くという利用形態が想定されていたのである。

「漫画」と冠して絵手本を刊行する慣習は、宮本（2003）の指摘する通り、明治40年代を境に消滅していく。しかし、絵手本に類するものの刊行自体は続いており、美術教育の制度外で、実用的に画法を伝授する書物の系譜があったことが確認できるのだ。しかし一方で、絵手本と「漫画の描き方」本は、質的に大きく変容している。

そこで以下では、こうした絵手本と、1920年代以降に特徴的に登場する「漫画の描き方」本との差異について考えてみたい。

3. 「漫画の描き方」本の登場

大塚晴郎（2003）は「美術」の「制度化」は、明治22（1889）年の東京美術学校設立、帝国美術博物館の設置、『国華』の創刊、さらに明治40（1907）年の文部省主催による日本美術展覧会（文展）開催によって、一応の確立を見ると指摘する。これはすなわち、教育機関が専門化され、独自の批評空間を持つようになるなどして、「美術」が一つのジャンルとして確立したということである。

一方、明治30年代以降、「漫画」も、表現形式・あるいは用語の面で、「美術」と接近していた（宮本2003）。こうしたことは描き手の変化にも表れており、従来、絵師によって描かれていたものが、ある時期、「美術」の専門教育を受けるなどして、その理念を受容した画学生らによって担われるようになった。具体的には和田栄作や石井柏亭、平福百穂、川端龍子、山本鼎、石井鶴三の名前が挙げられる。彼らは新聞や『東京パック』などの雑誌に、「漫画」を描いていた。

このように「漫画」と近い場所にあった画家たちは、明治40（1907）年に『方寸』という雑誌を刊行する。同誌は既存の美術雑誌に対抗し、新しい「美術」を発信する雑誌という意図を持つものだった。

同誌で山本鼎（1907）は、「現代の滑稽画及び諷刺画に就て」と題して、「漫画」等の滑稽風刺画を批判している。まず山本は、諷刺画及び滑稽画において表現するべきところの可笑しみや諷刺性を、文字の力やわかりやすい比喩に頼って表現する

ことを批判し、対象を的確に描写しその状況を絵でもって再現することで伝えるべきだとしている。

次に山本は、この「漫画」が新聞雑誌において展開されていることの弊害を指摘し、これを批判する。山本は、絵でもって滑稽や諷刺の意味を的確に表現するためには、人物を描写する際に、喜怒哀楽の感情を表す単純な記号として目や口や鼻などの人体の表情を表す器官を描くのではなく、その背後にある性格を抽出し、対象者の隠しようのない本質を的確に描写するのではなければならない、とする。そして、対象の本質を見抜くことを怠っているという意味で、山本は、『東京パック』『大阪パック』『上等ポンチ』『東京ハービー』に掲載された漫画を、「単に滑稽畫的に描かれたる報道的の繪畫」（山本鼎 1907）だと批判する。上記の四誌における漫画家は、それが描くべき対象であるか、絵とするのに適当な対象であるかどうかを自分で吟味することなく、ただ事件が生じたからこれを絵画に表現するというをしている。それは「報道の責務に思はずも研究せしめられたる技術」でもって、顔癖を表現し似せているに過ぎず、その線は簡略化され、絵画の技法の鍛錬をおろそかにしている。山本は、報道からうまれた技術すなわち、線の単純化と誇張、感情の記号的表現を用いることをここでは戒めているのである。

このように、「漫画」に文字の要素があること、「漫画」が「報道的の繪畫」に陥っていることを問題視する議論は、「漫画」が「自律化」することを求める論理の萌芽だと位置付けることができるだろう。

こうした問題意識は、大正 4 (1915) 年に結成される東京漫画会に引き継がれていったと考えられる。この集団のリーダー的存在だった岡本一平は、東京美術学校西洋画科を卒業後、『東京朝日新聞』に入社している。岡本以外にもこの集団には東京美術学校や川端画学校、太平洋画研究所などの専門的な美術教育を受けた人間が多く集まっていた。彼らは、前述の山本の問題提起の背景にある、芸術の自律性を求める近代的芸術観を、専門教育機関で養っていたと考えられるだろう。しかし一方で、彼らはそうした美術教育を受けながらも、新聞・雑誌というジャーナリズムの場においてデビューし、そこで活動していた。さらに、そのなかで「漫文漫画」という形式に代表されるような、文と絵が併存する「漫画」を描いていた。このように「漫画」の、表現/ジャンルとしての「曖昧さ」を引き受けねばならなかった東京漫画会の人々は、自身の存在基盤を確固たるものにするために、その固有性を明確にしようと、活動を起こしていく。

彼らは先述したように東京漫画会を結成し、漫画祭や漫画展覧会などの活動を行い、社会に向けて「漫画」や「漫画家」をアピールしていく。さらにこうした活動のなかで、「漫画」独自の教育機関が存在しないことを問題化する視点をも養っていた。

さて、このときに参考にしたのではないかと考えられるのが、同時代に隆盛していた通信教育である。及川益夫 (2008) は、明治 36 (1903) 年に大日本絵画講習会を興した木田寛粟と、大正期に日本美術学院と中央美術社を主催した田口鏡次郎などを取り上げ、明治・大正期の絵画通信教育の実態を明らかにしている。また、明治 38 (1905) 年には、大下藤次郎によって、『水彩画の栞』という技法書が刊行され、これが流行したことを契機として続々と水彩画の技法書が刊行された。普通教育・専門教育における美術教育が制度化されるなかで、絵画の技法を学ぼうとする者が増え、その需要をいち早くとらえるような形で、絵画通信教育や、独学自習のための技法書が隆盛するのである。

漫画家らは、「美術」のように専門的な教育制度の普及を進めていくことは出来ず、それを師弟関係という狭い範囲で築くしかなかった。そこで上述の通信教育、や技法書の興隆をうけて、「漫画の描き方」に関する独学自習用の書籍を出版することで、より広範に「漫画」の教育を及ぼすことを目指し、そのための教材を制作しようとしたのではないかと考えられる。

具体的には、岡本一平が、大正 13 (1924) 年に「新漫画の描き方」を『中央美術』に連載し、同題の単行本を昭和 3 (1928) 年に刊行している。本書は中央美術社から刊行されており、同社の主催は、先にも述べた大正期において絵画の通信教育を積極的に推進した田口鏡次郎である。岡本は、この田口の影響もあり、漫画の描法を独学自習できるための教材として「新漫画の描き方」を連載し、漫画独自の教育制度がないという問題を解消しようとした。

このような意図をもって出版されはじめる、「漫画の描き方」本は、前述の絵手本とは質的に大きく異なるものだった。「漫画の描き方」本の傾向として一般に共通しているのは、具体的な漫画の描法に入る前に、漫画の定義や歴史、その効用など、「漫画とは何か」という漫画の本質論的な考察が書かれているという点である。絵手本では作例が並列されているのみで、「絵画」と「漫画」の差異などが語られることはなかったが、「漫画の描き方」本においては、それらが抽象化して語られているのである。

この背景には、「漫画」の表現として、さらにはジャンルとしての「曖昧さ」があったのであり、1920 年代においても、「漫画とは何か」という共通認識が形成されていないという事情があった。従って、「漫画の描き方本」を始めるにあたって、その本質的な部分を規定せずにはすめられなかったのである。

この意味での「漫画の描き方」本の嚆矢は、管見の限りでは、下川凹天による、『ポンチ肖像——附ポンチ似顔の描き方』（磯部甲陽堂、1916年）に求められる。本書は、著者である下川凹天を含めた28名の漫画家・画家の寄稿した文章と肖像画からなる第一部と、「ポンチ似顔の描き方と其他」と題された下川による技法解説の第二部に区分されている。

下川は「漫画」を「逸興に乗じて描いたものなら凡て漫画と呼び得る」と定義し、写真や肖像画とは異なるものとしてこれを位置付けている。これに続けて、漫画を描くための道具と、具体的な描法についての説明がなされる。下川による「漫画」の定義は非常に曖昧で、分類も不明確であるという限界を指摘は重要であるが、これを、写真や絵画とは異なるものとして「漫画」を定義し、その上で、漫画的図像の描法を、体系立てて論じようとする、最も古い試みの一つであると評価することは可能だと考える。

漫画家の吉岡鳥平は、「漫画の描き方」本において、「漫画とは何か」を記す必要性について、以下のように述べている。

漫画は外国にも畫集の他に出版物は無く、況してや日本などに於ては、纏まつた漫画論さへも發表されては居ない。

だから油繪、水彩の手引書であれば、畫論は他の本に委せて單に描法をさへ記述すれば足りるであらう。然し漫畫は全く畫集以外の出版物が無いのであるから、描法のみ説明するわけには行かない、依つて本書を本質論と描法と二分して、本質の概念を記述して見た（吉岡1922）

ここで吉岡は、日本においてまとまったかたちで漫画論が語られてこなかった状況を批判し、自著に漫画の本質論を組み込むことを宣言している。このようにして、「漫画の描き方」本は、漫画論としてもその役割を果たすことを意図して登場したのである。

4. 結論

「漫画の描き方」本の登場以前存在していた、絵手本とは、近世から続く作画手本・用例集としてのものであり、美術教育の制度外で、実用的に画法を伝授する書物の系譜に属するものであった。「漫画の描き方」本の登場も、美術教育の制度の外において、独学自習のための教材であるという点で、こうした書物の系譜に位置付けることができる。しかし一方で、絵手本と「漫画の描き方」本は、質的に大きく変容していた。

「漫画の描き方」本には、「漫画とは何か」を論じる漫画論が収録されねばならなかったものであり、この背景には、「漫画」を「自律化」させようとする意図があった。すなわちここには、「漫画」を抽象化し、体系立てて論じ、かつ漫画の技法を確立することで、表現の固有性を獲得しようという、近代的芸術観に基づく思惑があったのである。このような背景のもと、「漫画の描き方」本は成立した。

参考文献

- 石子順,1979,『日本漫画史上』大月書店
磯部洋司,2004,「「ヒュース譲」と黒板画ブーム：教育略画の系譜に関する研究1」『美術教育学：美術科教育学会誌』,(25):27-45
金澤眞,2000,「『漫画の描き方』本と美術教育との関係についての一考察—石森章太郎『マンガ家入門』を中心に—」『美術教育研究』,(6):1-18
宮本大人,2003,「『漫画』概念の重層化過程—近世から近代における—」美術史学会誌,(154):319-334
仲田勝之助,1950,『絵本の研究』美術出版社
五十殿利治,2008,『観衆の成立——美術展・美術雑誌・美術史』東京大学出版会
大塚英志,2013,『ミッキーの書式——戦後まんがの戦時下起源』角川学芸出版
大塚清郎,2003,「芸術の自律性と、その制度化について」『佛敎大学大学院紀要』,(31):193-207
清水勲編,1993,「日本漫画資料館所蔵・大正昭和戦前漫画本大正1年～昭和7年」『諷刺画研究』,(8):8-11
下川凹天,1916,『ポンチ肖像——附ポンチ似顔の描き方』磯部甲陽堂
鈴木重三,1984,「絵本と挿絵本」『MUSEUM』,(403):69
山本鼎,1907,「現代の滑稽画及び諷刺画に就て」『方寸』1(1)-1(3)
吉岡鳥平,1922,『漫画の描き方』弘学館書店