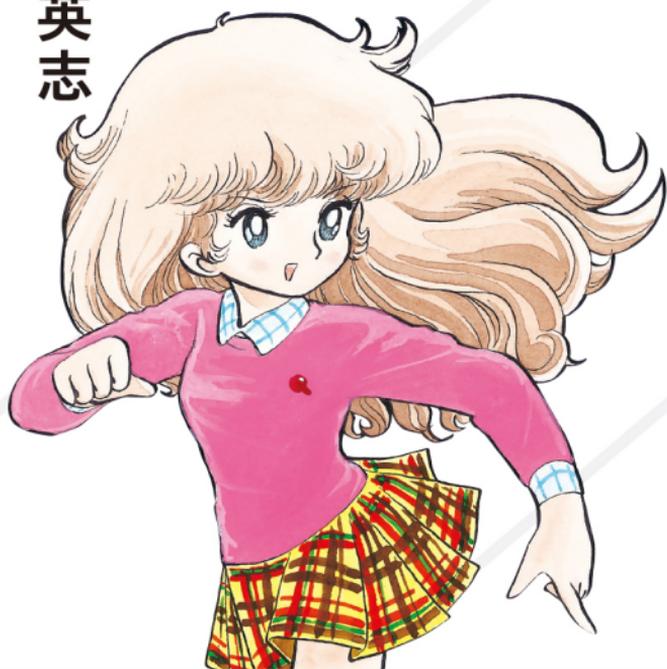


# 二階の住人とその時代

転形期のサブカルチャー私史

大塚英志



彼らはなぜ  
「そこ」に  
いたのか？

「奇妙」で「幸福」な1980年代の姿がよみがえる、  
第一級の「おたく」文化史料にして、極上の青春譚。



二階の住人とその時代

転形期のサブカルチャー私史

大塚英志

星海社

79



SEIKAISHA  
SHINSHO

第1章 そもそも「徳間書店の二階」とはどういう場所だったのか 17

『コクリコ坂』に出てくるビル 17

三流エロ劇画と「ニューウエーブ」の頃 20

フィルムを「切り出す」という批評 26

「峠あかね」をやれといった校條満 30

第2章 『アサヒ芸能』とサブカルチャーの時代 33

『アサヒ芸能』と村山知義 33

「カレーライス値上げ闘争」と「リンチ」 37

「子ども調査研究所」に集まった人々 43

徳間康快と戦時下のアヴァンギャルド 48

今村太平『漫画映画論』と真善美社 48

『アサヒ芸能』の特派記者たち 53

『アニメーション』初代編集長尾形英夫の『アサ芸』時代 57

尾形英夫と早すぎた『Hanako』 59

歴史書編集者・校條満の「歴史的」な仕事 64

『COM』と「マンガ」「まんが」「コミック」 64

『COM』から「まんが専門誌」へ 67

雄山閣出身校條満、手塚番となる 70

学術書として「コミックス」を編集する 75

第5章 劇画誌編集としての鈴木敏夫 80

『コミック&コミック』と「東映」映画の時代 80

劇画はエイゼンシュテインの劣化版か 83

『テレビランド』と「政治の季節」を過ぎた人々 87

三人の「スズキ」さん 90

まんが編集者鈴木敏夫、『ダンガードA』のコミカライズをつくる 93

第6章 そうだ、西崎義展に一度だけ会ったのだった 97

全ては『ロマンアルバム「ヤマト」』から始まる 97

「マサヨシさん」とファミコン誌 100

筑波大学学生寮の新生活の部屋には『ヤマト』のポスターがあった

『ヤマト』特攻場面にすすり泣く 107

『宇宙戦艦ヤマト』と「歴史的」でなかったぼくたち

『ヤマト』の時代・連合赤軍の時代 112

『ヤマト』が「おたく」をつくったのかもしれない 116

元ネタは「あの戦争」か「西遊記」か 119

誰が『ヤマト』にナチスドイツを「引用」したのか 124

『アニメージュ』は「三人の女子高生」から始まった

時給四五〇円月収三〇万円の謎 129

『アニメージュ』の編集方針は「頭のいい子が読む本」「高級な本」 137

鈴木敏夫「女子高生三人」の話を聞く 139

## 最初のへおたくたちと「リスト」と「上映会」の日々

146

「上映会」で東映アニメを見る 146

16ミリの映写技師の資格 150

スタッフロールを記録する情熱 152

## 「ファンたち」の血脈

161

『レインボー戦隊ロビン』ファンクラブの女子たち 161

「特撮ファン」たちは特撮を語る新しい批評を探す 168

『怪獣倶楽部』誕生前夜 172

## 「アニメ誌編集の作法」を創った人たちがいた

176

第12章

「橋本名人」が二階の住人だった頃 192

テニスサークル出身の「二階の住人」 192

アニメをどうしたら理解してもらえよう 197

全てが宝物だから全てを載せる 201

第13章

「ガンブラ」はいかにして生まれたか 206

「住人」たちの仕事を一つの呼び名に収めることは難しい 206

「二階の住人」、「ガンブラ」CMをつくる 209

『ガンダム』の中に「世界観」を見出す 214

「世界」の細部を埋める仕事 219

第14章  
そもそもぼくはいかにして「二階」にたどりついたか 222

「引き揚げ住宅」からサブカルチャーへ 222

石森章太郎に「ネームの見方」を教わる 229

第15章  
尾形英夫、アニメーターにまんがを描かせる 236

大日本印刷から校正と『吾妻ひでお』同人誌が届いた頃 236

作家主義のメディアミックス 241

尾形英夫、金田伊功にまんがを描かせる 246

浪花愛と「アニパロ」の誕生の頃 252

「猫」と「アニパロ」と『シャア猫のこと』 252

『アニメージュ』は『キネ旬』か『スターログ』か 256

「一瞬」を残せる雑誌をつくりたい 262

シャアのシャワーシーン、そして

『アニメージュ』と『ガンダム』の蜜月 268

『ガンダム』劇場版上映時間は一〇時間半必要だ 268

シャワーシーンで一ページ 274

安彦良和はアイドルである。しかし：

284

劇場公開と『アニメージュ』の『ガンダム』離れ

284

金田伊功の『999』の表紙

289

宮崎駿、『アニメージュ』にインタビュー初登場する

293

『ロマンアルバム』は「ファンクラブ」を殺したか

295

『アニメージュ』、宮崎駿に「転向」する

300

「宮崎駿は作家である」

300

宮崎駿特集号返品率五〇%

306

高畑勲は宮崎駿をどう論じたか

311

池田憲章はアニメーションを語ることばを

つくらなくてはいけないと考える

316

「二階の住人」とアニメファンの世代交代 316

世代の文化としてのアニメを語りたい 320

井上伸一郎、『ガンダム』を「ニューアカ」で論じる 323

いかに金田伊功を語るか 326

まず「社員」編集者を説得する 329

「ロリコンブーム」と宮崎駿の白娘萌え

331

「ぼくとクラリス愛のアルバム」 331

「仮想のアイドル」たちの時代へ 343

## 『ヤマト』の「終わり」と金田チルドレンの出現

語り尽くされた『ガンダム』 347

『ヤマト』の「終わり」の中で 352

「マニユアル」化するアニメファン 356

金田チルドレンの登場 360

## テレビアニメを見て育った人がテレビアニメをつくる

「ラノベ」の発生と『ふくやまジックザック』 363

アニメブームで何が変わったか 370

角川アニメの登場 376

押井『ルパン』と教養化するアニメーション 379

『ビューティフル・ドリーマー』と閉じた日常 379

幻の押井『ルパン』と『ルパン』幻想のない世代 384

「古典」アニメへの回帰 390

二階の「正社員」たちは「マスコミ志願」だった 396

セルフ出版のこと 396

「二階」の正社員たち 399

「血の濃い人」への距離感 404

「二階」の「プロの編集者」たち 408

「暴走アニメーター」とは何者だったのか 412

安彦・富野の「距離」 412

大手プロダクションの経験のないアニメーターたち 416

「フリー」という生き方と押井守の批判 421

庵野秀明には「住む家」はなかったが「居場所」があった 428

いつから来れるんだ、明日から来れないの？ 428

「上映会文化」の地・大阪に集う 434

「コミュ」をつくろう 440

データ原口のデータベースな生き方 444

そしてみんな角川に行った：わけではなかった

462

データ原口『アニメージュ』にデータ連載を始める 444

「怪獣図鑑」は「リスト」である 449

夜六、七時台は家にいなくてはいけない 454

『サザエさん』スタッフにも「金田伊功」はいる 458

角川書店と「二階」を去る人々 462

「おたく」をヘッドハンティングする角川 466

「三本つくる」はずが五本に 472

「二階」は「友引町」だったのか 477



## そもそも「徳間書店の二階」とは

どういふ場所だったのか

## 『コクリコ坂』に出てくるビル

この物語をどこから始めるのかはひどく難しい。舞台となる場所は既に決まっている。その場所はもう今はないが一編の映画の中にそれは密やかに描かれている。

宮崎駿・丹羽圭子脚本、宮崎吾朗監督によるスタジオジブリ作品『コクリコ坂から』の終盤にその場所は登場する。ヒロインの少女・海が同級生とともに講堂の取り壊しを阻止するため高校の理事長の許を訪ねるくだりである。電車を乗り継ぎ海たちがたどりついたのは雑居ビルの一角にある七階建てのビルだ。シナリオにはその内部は「狭く、汚い玄関」そして「梱包された本の山」とある。作中で理事長は「徳丸財団の実業家」と語られるが一九六三年、高度成長の渦中であることを差し引いてもそれは「財団」のビルとしてはいささかつましやかだ。狭い廊下、壁には芸能雑誌とおぼしき雑誌のポスターが貼られ、出版社だとは知れるがひどく雑然としている。

正確なことを記せばそのビルがつくられたのは一九六五年、つまり東京オリンピックの翌年である。『コクリコ坂から』の作中の時間である一九六三年から二年後である。正式名称は「大徳第一ビル」といい、落成式は一九六五年三月一六日に行われた。地下二階地上七階で建築面積は二二二四平方メートル。七階建てにも拘わらずエレベーターの表示は何故か一〇階まであり、そこには後に合併する二つのそう大きくはない出版社が入居した。地下一階はビアホール、後にはバーが入居し二階まで占拠したこともあったようだが『コクリコ坂から』で描かれたこのビルの様子はもう少し後の姿である。

このビルに入居していた二つの出版社とは歴史書や美術書の出版社であった徳間書店と週刊誌『アサヒ芸能』の発行元アサヒ芸能出版の二社であり、一九六七年に両社は合併し改めて徳間書店を名乗る。

この『コクリコ坂から』の「徳丸ビル」がかつての徳間書店そのままの姿であり、徳丸理事長のモデルが徳間書店の社長であった故・徳間康快であることはこの会社に少しでも関わりがあった者ならすぐにわかる。徳間康快が出身校である逗子開成学園の理事をしていたことも知られている。

映画館のスクリーンで不意打ちのようにこの徳間のビルと再会し涙が止まらなかったことは別のエッセイで書いた。それは映画の中に本当に絶妙な場所に位置づけられていたからだ。

評論家めいた言い方をさせてもらえらるならジブリ作品は物語の終盤、たいてい「死者の国への旅」とでもいうべきくだりが必ずある。物語は常に一つの通過儀礼のようなもので、その終盤、主人公は自らの成長を確かめるかのようにその者にとつての畏怖すべき場所へと不安な旅をする。その旅のくだりが最も美しく表現されたのは『千と千尋の神隠し』で、千尋が浅瀬を走る列車に乗って不安や心細さと闘いながらカオナシたちと銭婆の許に向かう場面がそうだ。そして創り手たちが意識しているかどうかはわからないが『コクリコ坂から』は『千と千尋の神隠し』とほぼ同一の物語の構造をもっている。二つの名をもつ少女、それを知る少年、父母と離れた場所で働き、成長していく少女の、死者の国への旅が成熟の最後の局面で描かれる。物語はその形そのものに美しさがあり、『コクリコ坂から』にもそういう美しさがある。

何故、ジブリがヒロインの成熟の旅の最後の局面に今はもうない徳間書店のビルを出したのか直接の動機はよくにはわからない。確かにスタジオジブリの母体の一つは徳間書店であるが、そういう楽屋の話はどうでもいい話だ。けれどもヒロインたちが映画の中で足を踏み入れたあのビルでよくは彼女たちよりもう少し年長だったが子供と大人の狭間のような時間を過ごした記憶がはっきりとある。自分と映画の中の主人公を重ねあわせることなどもうすっかり忘れていた経験だが、そのことが思い出された。

その場所であつて繰り広げられた混沌ぶりはどちらかといえば『コクリコ坂から』の魔窟のごとき講堂、カルチェラタンに近いのかも知れない。そういう場所がああのだと二階にあり、そしてそこから始まった歴史があつた。

映画館の中で、そのことをぼくは一つの物語として貫いてみたいと不意に思った。だからぼくが徳間書店の二階から出て行つてから二〇年ぶりに再会した鈴木敏夫からひどく気軽に、ちやうど宮崎駿の『風の谷のナウシカ』の第一回目のスクリーントーンが何か所か抜けていたのを「ちよつと貼つてくれる？」と言われた時のような気軽さで——この連載を頼まれたのは本当に出来過ぎた話だが、これから映画の中でヒロインたちが降りなかつた二階のフロアに戻つてみたいと思う。

### 三流エロ劇画と「ニューウェーブ」の頃

とはいへばくは偶然、あの場所に居あわせた傍観者で、当事者ではない。しかし、半歩離れて見えていた物語というものがきつとある。そこではこの国のサブカルチャーとかジャパニメーションとか、あるいは「おたく」とかカタカナの「オタク」も「腐女子」も「萌え」や、そして「ジブリ」なるものも含めて一つのことばでは名付けようのないものの起源の場所の一つである。そこに居あわせたことは、繰り返すが偶然だ。

だから、ゆきがかり上、傍観者であるぼくが偶然あの場所に紛れ込んだいきさつを記しておく。『コクリコ坂から』の主人公たちのようにぼく自身があのビルの前に立ったところからである。ぼくが最初にビルの二階、徳間書店の第二編集局に足を踏み入れたのは一九八〇年のどこかであったはずだ。多分、ぼく一人ではなく年上の友人だったまんが家沢田ユキオに連れられて自分のまんの原稿を届けに『テレビランド』編集部の人を訪問したのだ。市川英子は『テレビランド』の読者コーナーに「エーコたん」として登場する編集者でぼくは沢田のついで同誌の付録に短いまんがの原稿を書いたのである。『テレビランド』では沢田がカットやまんがの仕事をしており、東京にいる時はたいがい沢田のところに入り浸っていた。ぼくにも仕事が続いてきたというわけだ。ぼくたちのいた同人誌は作画グループといい、そのあたりのことは話すときりがないが、その中心の一人だった聖悠紀が『テレビランド』でアニメや特撮もののコミカライズのまんがを連載していたこともあり、その担当でもあった鈴木克伸の顔も何となく知っていた。大学時代のぼくは筑波で民俗学の勉強をしながら夏休みや週末は東京に舞い戻り、沢田や同人誌の知り合いのアシスタントめいたアルバイトをしていて『テレビランド』編集部は何となく同人誌つながりという気安さはあった。

初めてあった市川英子は今では死語だけれどトンボ眼鏡で長い髪でパンタロンで、と書き始めてみてそれじゃ重信房子か新宿のヒッピーだよともう一度記憶をたぐり直してみるが、

やはり『テレビランド』の読者欄の「エーコたん」の似顔絵に記憶が引つ張られて正確さにはどうにも欠く。市川はまあこんなもんね、という顔で実際大しておもしろくもないぼくのまんがのページをパラパラめくって、まあそうだよな、とぼくも思った記憶だけはある。高校生の頃から作画グループに出入りしていたぼくは同人誌の人たちのつてでまんが家めいた仕事をしたこともあったがとうに自分の才能に見切りをつけていた。かといって大学の研究室に残るほど優秀でもなく、どこか僻地の高校で社会科の先生でもやろうとこれもいささか真剣味に欠ける進路を考えていた。一方では映画雑誌『キネマ旬報』の読者の映画批評欄で日活のロマンポルノやATGの映画について書いた何本かの映画評が採用されていたから、教師をやりながら映画のミニコミ誌でもやって、などと更に甘いことを考えていた。そういう人間が教員に採用されるはずもなく、途方に暮れたのがその翌年八一年の初めだったように思う。沢田から徳間書店の編集部でハガキ整理のアルバイトを探していると言われ市川英子の許をもう一度訪ねると、紹介されたのは一つ隣りの編集部の『リュウ』というまんが雑誌だった。『リュウ』は「機動戦士ガンダム」のアニメーター安彦良和が『アリオン』という今でいうファンタジーまんがを連載していた。正直に告白するとこの時、ぼくは『ガンダム』を観たことはなかった。そして更に告白すると今に至るまで『ガンダム』をきちんと通して観たことはない。ぼくが高校生から大学生にかけてはまだ「おたく」などという呼び名はな

く(当たり前前だ。「おたく」は八〇年代半ば、ぼくが昼間、徳間書店で働きながら夜と週末にかけもちで働いていたセルフ出版の雑誌『漫画ブリッコ』の中で誕生したことになっているのだから)そして、アニメファンも特撮ファンもSFファンもまんがファンも殆ど未分化だった時代だが、ぼくの趣味はその時点で少女まんがにかなり偏っていた。自分で描いていたのは同じ同人誌で、ぼくの先生格だったみなもと太郎ばりのギャグまんがだったが読者としては萩尾望都たち二四年組に高校生の時からどっぷりとはまっていた。それでも『宇宙戦艦ヤマト』のTVシリーズは観ていたし、入学した時大学の寮の壁には『ヤマト』のポスターが貼ってあったことも記しておく。けれども大学生の頃はピンク映画や日活ロマンポルノにはまっていた荒井晴彦の脚本のものを探しては観る、という感じだった。『ZOOM UP』というセルフ出版のピンク映画専門誌が映画を観る教科書だった。

だから『リュウ』という雑誌は知っていたし作画グループの聖悠紀が描いていたよな、それから吾妻ひでおも、そうそう、『リュウ』という誌名は同誌に『幻魔大戦』を連載していた石森章太郎の『リュウの道』あたりからきつと鈴木克伸がつけたんじゃないのかなどと勝手に思うスレ方もしていたので始末が悪い。

そもそもぼくが大学生であった七〇年代末はまんが史でいえば少女まんがでは二四年組とその後継者たちの時代から、石井隆らの「三流エロ劇画」の時代へ、そして大友克洋や高野

文字たちのニューウェーブが「先端」へと躍り出る時代だった。だからSF雑誌『奇想天外』のスピントフ『マンガ奇想天外』やエロ劇画誌や自販機本（自動販売機でしか売っていないエロ本）にこそ新しいまんがある、とぼくなどは信じ込んでいた。

そういう時代の熱の中にあつて『リュウ』に連載していた吾妻ひでおの『ぶらっとバニー』は同じ吾妻作品でも自販機本の作品に比べてひどく普通に思えたし、石森章太郎やアニメーターの作品が並ぶ『リュウ』はそういう先端のアンダーグラウンドなまんが誌と比べると中途半端だよなと正直に言えば思った。本当に生意気だった。

思ったけれど口には出さず、市川英子に紹介されたという編集長格の人に本当に簡単な面接を受けるとそのままその日から働くことになった。

いづれこの連載の中で触れることになるがその編集長格の校條満は雑誌『COM』の発行元である手塚治虫の虫プロ商事出身であった。徳間書店の二階にはフリーの編集者として「石井ちゃん」と呼ばれている人物が出入りしていたがそれが『COM』の編集長だった石井文男と知って心の中でこっそり驚いたのはもう少し後のことになる。

ハガキの整理のアルバイトという約束は二日もするとあっさり反故にされ、読者コーナーや新人まんがや同人誌の投稿欄の記事を書くように命じられた。その時、「峠あかねみたいなのことをやればいい」と言われてぼくは校條満が虫プロや『COM』の周辺にいたことを察し

たように思う。峠あかねとは虫プロ出身のまんが家でもあった真崎守の筆名で『COM』の「ぐらこん」という投稿欄の記事を書いていた、ということは知っていた。小学生の時に創刊した『COM』をぼくは背伸びして買って、最後は中綴じの青年誌になって休刊したのも覚えていた。だから幻の雑誌『COM』に関わった人たちと仕事ができる偶然を喜んだがやはり口には出さなかった。本当に生意気だったのだ。

それからその頃はまだ「石ノ森」ではなかった石森章太郎『幻魔大戦』の原稿取りを命じられ桜台の駅前の喫茶店の石森のお気に入り席で目の前でネームが出来上がるのを待つ、という経験もした。

最初にネームをもらいにいった時、出来上がったネームの上にすぐにトレーシングペーパーを当ててセリフとフキダシを写そうとしたらひどく叱られたのを覚えている。一度ネームを読んで何か意見を言うのが編集者だと言われ、しかし、いくら生意気盛りとはいえ石森章太郎はぼくの中では手塚治虫の次に偉いトキワ荘グループの一人である。何か言えといわれとも言えるはずがなく真っ赤になってうつむいていると「もういい」と言われてあわててネームをとり逃げるように帰った。次の号でも同じことを言われ、何か一言二言言った記憶がある。石森の原稿用紙は横四段縦三段の一二分割できるように印がつけられていて、しかし、その頃の石森は一ページ大とか見開きとか大ゴマが中心になっていたのでどういう意味があ

るのかと聞いたのだ。今、考えると冷や汗が出る。じろりとにらまれ、それから一ページを一二分割し、その組み合わせでコマや構図が決まることを丁寧に教えてくれた。

ぼくはそうやって徳間書店の二階で凶らずも『COM』や石森といった手塚とトキワ荘グループという戦後まんが史の保守本流の最後尾に奇しくも並ぶことになった。まんが家になることもとうにあきらめ、まんがやアニメへの関心も薄れかけていたのに皮肉ではあった。

校條満は半年もしないうちに編集の実務の大半をぼくに任せ、本人は夕方、NHKで大相撲中継が始まるとテレビの前を占拠していた。しかし編集者としては確かな見る目があった。もう時効だから記すがぼくがアルバイトを始めてすぐ大友克洋を思わせる描線の「望月峰太郎」という高校生の作品が投稿されてきた。ぼくは凄いと、思ったがそれ以上に反応したのは校條で彼の作品を何のためらいもなく掲載した。そんなふうは無名の新人に何のてらいもなくページを与えることにひどく驚いた。言うまでもなく後の望月峰太郎と同一人物だと思うのだが確かめてはいない。

### フィルムを「切り出す」という批評

その頃、徳間書店第二編集局には『テレビランド』と『アニメージュ』という二つの雑誌の編集部があり、その増刊号、別冊枠で『リュウ』と『ロマンアルバム』の編集部があった。

『リュウ』を校條とともに編集していた鈴木克伸が他の会社に移ることになり、それで人手不足になるだろうと見越してぼくはアルバイトに誘われたのだが隔月の雑誌ではそうたくさんの仕事があるわけではなかった。『リュウ』のアルバイトはもう一人、ハガキ整理をぼくより先にやっていた女の子がいたから余計人手は足りていたが、落ち着いてくると自分たち以外にも同じ身分のアルバイトがこの二階には幾人もいることに気がついた。その大半は『アニメージュ』の編集部の所属で、たいていの者はぼくと同じように時給で働き、そしてぼくと同じように「特派」という奇妙な肩書きの名刺を持たされていた。恐らく『アサヒ芸能』のフリー記者たちも同じ肩書きで、つまり特派記者ということなのだろうが、ぼくはそこで初めて自分の名刺をもった。

『リュウ』の編集部は『アニメージュ』と『テレビランド』のそれぞれの机が並ぶ島から離れて一応は独立していた。校條の机の隣にはTVがあり、そしてぼくはアルバイトは普通は大きな作業机で仕事をするのだが鈴木克伸が使っていた机をあてがわれ、そのまま八〇年代の終わり、宮崎勤の公判に関わるようになり徳間書店を去ることになるまで社員でなかったのにずっと席があった。要するにそれは校條が自分の隣が空席なのもさみしいぐらいの感覚だったのだろうが、そのこともあってぼくは徳間書店の二階のアルバイトたち、そして『アニメージュ』からは少し離れた場所にずっといることになる。

『アニメージュ』のアルバイトの仕事は見ている限りフィルムの切り出しと整理が中心のように思えた。今ならパソコン上で済む作業だが、その頃はわざわざフィルムを購入し、フィルムをからから回しながら記事として使うコマを指紋がつかないように慎重に切り出している、雑誌に使用されたフィルムは作品ごとに分類されファイルされていく。それは傍目で見ればひどく地味な作業だった。石森プロで徹夜で原稿を受け取り大日本印刷に駆け込み校了紙用の「赤焼き」（製版フィルムから起こしたコピー）を出張校正室で待つ、などというわかり易い編集者生活を始めていたばかりには彼らの作業は退屈で誰にでもできそうな気がした。しかしすぐにそうではないことに気づいた。

彼らは記事を組み立てる素材をフィルムから切り出していくためにフィルムを手で回しながら一コマ一コマをループで覗いていく。それはお目当てのカットを探すためだが、大抵の場合、探し出すべきカットというよりはフィルムの一コマは最初から決まっている印象だった。ビデオでTVアニメは録画できる時代になってはいたが、TVの前で映画館の中で既に彼らはその一コマを発見していたのだ。例えばそれはあるアニメーターに極めて特徴的な動きを体現しているようなコマであったり、また別のアニメーターが原画を描いたカットを別のアニメーターが描いたカットから峻別していく一コマを切り出す、という作業だった。無論、その判別が可能であることは何となくはわかった。手塚治虫のまんが『鉄腕アトム』の

ある回がどうしても手塚でなく違う人の線に見え、それが石森が代わりにペン入れをした「電光人間の巻」だと知るのはずと後のことだが、少女まんがを読んでも誰が誰の背景や描き文字を手伝っているかは一目でわかった。ぼくもまたそういうふうな育ってきた。「ペンタッチ」ということばがあったが、ペンの線で描き手を識別することを当時のぼくは当たり前のようにできた。白手袋でフィルムを黙々とたぐる彼らは一つの動画の中の癖や同じキャラクターを描きながらやはり透けて見える原画の描き手の個性を探し出しているのだ、とまず納得した。そしてどうやら自分と同じ種類の人間たちがこの二階に集まっていることを初めて実感したのだ。

しかし今にして思えば彼らの作業が重要であったのはそこで少し大袈裟に形容すればまだ誰も見出していなかった審美的な基準と、そして、それと対になる固有の名が一つ一つ発見されていった、ということだった。既に映画の中にはそういう「価値」はあった。例えば二〇一一年、休刊した『ぴあ』はただ網羅的に映画のデータベースを掲載していたわけではない。飯田橋の三番館で何年前のロマンポルノが上映されるとして掲載される時、そこで掲載できる一作品あたりの情報はタイトルを除けば一行しかない。そこにポルノ映画なのに男優の名が載っていて、映画館の澁んだ空気の中で性的な描写に水を差すかのような演技をする男優だったりするのだが、例えば風間杜夫の名はそうやって覚えた記憶がある。ある時期

から『ぴあ』はデータベースから情報を機械的に誌面に掲載するようになって、一行のスペースに誰の名をもつてその映画が代表されるのか、という「批評」は見ることができなくなった。

### 「峠あかね」をやれといった校條満

今、「批評」と書いたが徳間書店の二階で静かに進行していたのはまさしく「批評」であった。蓮實重彦の映画の授業が例えば小津安二郎の映画を見せて「何が映っているか」と学生に問い映画評の受け売りや作品メッセーじなどを答えれば黙殺され、ようやく「足の裏が映っている」という答えが出されるとそこからローアングルの多用という問題が語られ始める、といったものであることはよく知られている。二階のアルバイトたちは一編の子供向けロボットアニメや名作アニメの中に不意に露呈するアニメーターたちの作家性をその技術の中に発見し、一コマのフィルムを切り出し、そしてスタップロールの中からその「作者」の名を特定していった。それはフィルムの中に焼き付けられているもののみを観るストイックな批評であった。その無言の批評とでもいうべきものを介していくつもの価値と名がフィルムを切り出すというふるまいの中でたった今発見されていていっている、ということがありありとわかった。

だが思い出すとその彼らの真摯すぎる姿にぼくはややひるんでいた気がする。ぼくは校條が「峠あかねをやれ」と言ったからではないが、やがてまんがと現代思想を結びつけたどうにも饒舌な批評を語ることになる。しかしぼく自身の違和も「思想」めいたものへの関心もまたサブカルチャーの凡庸な一領域と化した今の時代の始まりであり、それは吉本隆明が少女まんがを論じコム・デ・ギャルソンを着て埴谷雄高と論争になる時代のありふれた光景にすぎない。

だがここまで書いて、あの場合はもう少し違う気配にも支配されていたように思い至る。それは明らかに『リユウ』や『テレビランド』ではなく、『アニメージュ』の方から漂ってきた気がするのだ。それはぼくたちの目の前にあったものとはもう少し異質のサブカルチャーの気配とでも言うべきものだった。

徳間書店の二階には校條満によって『COM』やトキワ荘グループの遺伝子が持ち込まれていたことは既に記したがそれとは違う。ぼくたちより上の世代のサブカルチャーの気配なのだが、あの二階でぼくがうすうす感じていたのは言葉は悪いがもう少し胡散臭く猥雑な何かであった。自分たちの世代にも、トキワ荘の流れの中にもない、違う何かだ。その「違和」とでもいうべきものの主をたどっていくと結局、二人の人物に行き当たる。『アニメージュ』初代編集長の尾形英夫であり、もう一人は鈴木敏夫ということになる。

二人は『アサヒ芸能』出身であり、なるほどあの二階の空気は『COM』と『アサヒ芸能』という本来交わるはずのない遺伝子が交わってしまったことによつて始まったのだ、とひとまず書いてみると腑に落ちる。ぼくたちはそこに迷い込んだのである。

そういえば『コクリコ坂から』の徳丸ビルの廊下にはちゃんと『アサ芸』とおぼしきポスターが貼つてあったのを思い出した。

だから、『アサヒ芸能』から始めなくてはいけない、とようやく思い当る。

## 『アサヒ芸能』と

## サブカルチャーの時代

『アサヒ芸能』と村山知義

『コクリコ坂から』に登場する徳間書店のシーンに『アサヒ芸能』とおぼしき雑誌のポスターが貼られている、という話は前回、書いた。『アサヒ芸能』が前身のタブロイドサイズの『週刊アサヒ芸能新聞』からB5判の週刊誌に装丁を変えたのは昭和三十一年九月末。前身の『アサヒ芸能新聞』の「第一号」の刊行はその一年半前の昭和二十九年三月下旬。しかしそれは別会社から刊行していた同名の雑誌の休刊を受けてのものであり、とさらに前史に遡ることができる。復刊第一号には「通巻四百七号」と表記があり、『アサヒ芸能新聞』は昭和二十一年竹井博友によって創刊されたと記すのがより正確であろう。B5判の週刊誌『アサヒ芸能』は出版社系の週刊誌としては新潮社の『週刊新潮』に続くものだが、旧誌名を残したことで週刊誌としてはやや微妙なポジションとなり、徳間康快は後年そのことを悔いていた、とも言われる。しかし『週刊新潮』がそうであるようにこの後、続々刊行する「週刊」の後に出

出版社が看板とする文芸誌や総合誌の誌名がつく出版社系週刊誌や、同じく「週刊」の後に新聞名がつく新聞社系週刊誌と比べた時、母体とするブランド雑誌や新聞を持たず「芸能」という権威とは遠いこの誌名はしかし時代と決してかけ離れていたわけではなかったように思う。大宅壮一がテレビというメディアに魅せられた大衆を「一億総白痴化」と嘲笑し、芥川賞を受賞した石原慎太郎の『太陽の季節』が映画化された年に『アサヒ芸能』は「創刊」したのである。石原は続いて映画化された『狂った果实』を書く前どころか題名もプロットさえない段階で映画化権を日活に売ったという。

へこちらはまだ題名もプロットも考えていないのに、それを売れというのはいかにも乱暴な話だ。

「そんなこといったって、出来るのは案外時代小説かもしれませんよ」  
いったら、

「それならなお面白い。あなたの時代小説なんて誰も想像できんからね」  
とゆずれない。

考えた末に、

「ならば一つだけ条件があります。この小説は必ず日活にゆずりますが、その代わり、映画化の時私の弟を主役で撮影して下さい。じゃなけりゃ、他の会社と同じ条件をつけて売りますから。」

弟については『太陽の季節』のスタッフの評判を聞いて下さればわかります」

(石原慎太郎『弟』幻冬舎、1996年)

石原と同時代の思想家・江藤淳が村上龍の出現に文学の「サブカルチャー化」を見て取り絶望するのはずっと後の昭和五三年だが、「文学」と大衆メディアの無邪気すぎる結託は、まだ出来上がっていない小説の映画化権を映画会社に売り、弟、つまり石原裕次郎の出演さえ承認させてしまう石原の姿にこの時既に見てとれる。「芸能」や大衆文化がメディアの中で大きく変容し文学さえも貪欲に呑み込んでいく、というよりも平然と呑み込まれようとするサブカルチャー文学をむしろ誕生させた時代に『アサヒ芸能』はスタートしたともいえる。

『アサヒ芸能』だからと「芸能」にとどまる必要もなく特異なジャーナリズムとして、その輪郭を露わにしていく。

時代との結びつき方が尋常でない『アサヒ芸能』のジャーナリズムのあり方を象徴する一つが、売春防止法との距離感である。昭和三三年四月一日をもって実施されることになった売春防止法では、公娼としての遊郭が並ぶ一帯の「赤線」、私娼を抱えた飲食店の並ぶ一帯の「青線」、その双方が廃止されることになった、と記してみたところこの年に生まれたばかりには実感さえない。しかし『アサヒ芸能』は売防法実施に向けてその前線に切り込んだ性的

産業のルポルターージュを連載するなど、一割を切る返品率さえ記録する。

昭和三年は「皇太子御成婚」ブームにジャーナリズムが沸いた年でもあるが、『アサヒ芸能』は御成婚パレードの写真に加えてキャバレーや廃品回収業の写真を村山知義が「構成」というグラビアを掲載する。大正アヴァンギャルドの理論家、村山と『アサ芸』は一瞬結びつかないが徳間康快が「読売争議」で社を追われた後、花田清輝、野間宏、安部公房、加藤周一らが編集委員として参加した雑誌『真善美』の発行元・真善美社の経営に参画したことを考えればむしろ当然のようにも思えてくる。そう考えれば、ジブリが加藤周一の本やDVDを出しても少しも驚く必要はない。あるいはインドネシアのスカルノ大統領の第三夫人となったホステスの存在をスクープし、そのスキヤンダルの先にあるインドネシアの戦後賠償やそこにまつわる利権の所在まで踏み込む記事を読むと、『アサヒ芸能』が紛れもなく「ジャーナリズム」であったことがわかる。

尾形英夫が徳間書店に入社するのは昭和三六年である。『コクリコ坂から』の作中の年代が昭和三八年だからその二年前、映画の中のビルが完成したのは作中の時代より後だ、と前回に記したがあのビルが作中の年に建てればビルの中のモブシーンに尾形英夫はいたことになる。昭和三六年といえば『風流夢譚』事件、つまり深沢七郎の「不敬」小説に怒った少年が出版社社長宅を襲う事件が起きている。前年には社会党委員長の浅沼稻次郎がやはり右

翼少年に刺殺されている。六〇年安保の翌年である。

### 「カレーライス値上げ闘争」と「ランチ」

一方、鈴木敏夫が徳間書店に入社するのはほぼ一〇年後の昭和四七年。連合赤軍のランチ事件が発覚、イスラエルのテルアビブ空港で岡本公三が自動小銃を乱射したのもこの年だ。

政治の季節の直後に訪れる奇しくもテロルの年に一〇年を隔ててやがて『アニメージュ』を作ることになる二人が入社しているのは単なる偶然だろうが、鈴木敏夫が政治の季節を通り過ぎてきたことは断片的にだが述べられてきたことがある。

〈僕、いきなり自治会に入っちゃうんですよ。友人が委員長になりたいというのでそいつを委員長にして、広報局長やることになってしまった。立て看板なんて、うまいもんでした。すぐに学食の四五円カレーライスが六〇円になるといのでカレーライス闘争がはじまって、そこからは一気に一〇・八の羽田闘争までいくんです。〉

（鈴木敏夫『ジブリの哲学——変わるものと変わらないもの』岩波書店、2011年）

この本で書かれたことのその先を鈴木敏夫は改めてこう語った。

——だからぼくがよく覚えてるのは、自治会の部屋ってあるじゃないですか。ぼく、掃除好きだから、部屋をね、汚かったやつを、壁紙買ってきて、何しろお金あるし、きれいにして全部きれいにして、それで、ああ、これだったら、これからは女の子も来れる自治会ということやっていいこうなんてやっていたら、次の日行ってみたら、きれいにしたその夜、その部屋でリンチが起きちゃったんですよ。それは法政の学生だったんですけどね、一人がもう血だらけになっちゃって、集団でそういうことが起きちゃって、これは大変だななんていうことがあって、それで壁じゅう、壁と床が血だらけでね、もう大変だったんですよ。

(鈴木敏夫インタビュー)

この回想の中の「カレライス値上げ闘争」という「軽さ」と「リンチ」という「重さ」の落差に鈴木敏夫の一世代下のぼくはまず困惑する。そして、この「重さ」と「軽さ」が上の世代の文化の中でどうにも居心地悪そうに共存している感じがいつもあると思いがたがる。連合赤軍リンチ事件が発覚する前の「あさま山荘事件」のことでぼくが覚えているのは、中学生だった自分が美術の時間だけに彫刻刀で怪我をし多少傷口が深いので仕方なく近くの病院に行った時のことだ。ロビーでぼんやりと巨大な鉄球が山荘を破壊していく光景を見つめながら膝の上にあったのは同級生の女の子たちの間を回覧されていた少女まんが雑誌の切り

抜きのファイルでそれは萩尾望都の短編だった。萩尾の『11月のギムナジウム』のはずだ。萩尾もまた代的には全共闘の世代だが、少女まんが家たちには「重さ」と「軽さ」、「政治」と「サブカルチャー」の居心地の悪い共存をぼくは感じなかったように思う。そこに彼女たちの「新しさ」を感じていた気がする。

まんが史の上では鈴木敏夫が徳間書店に入社したこの年に萩尾が『ポーの一族』のリリース第一作『すきとおった銀の髪』を発表する。手塚とトキワ荘グループの実験の場所であり、劇画系の『ガロ』に対抗する雑誌として感じられた『COM』が、中綴じの『COMコミックス』に改題した年でもある。普通の劇画誌になってしまった『COM』を見てぼくはなんだか「手塚とトキワ荘グループ」の時代が終わった気がしたが、それを嘆くよりもぼくたちは少女まんがの新しい表現にすでに心を奪われていた。

徳間の二階で感じた鈴木敏夫たち上の世代に感じる小さな、しかし決定的な違和は『アサヒ芸能』の猥雑さの先に実はある「政治」の時代の匂いだったとここまで記してようやく思う。今、思い出したが安彦良和と鈴木敏夫が安彦の最初の小説『シアトル喧嘩エレジー』について徳間の二階で話している時、一瞬、彼等の会話が学生運動の話になったのを聞いていたことがあった。多分、当人たちは覚えていないだろうがそれはぼくが徳間の二階で感じたかなり本質的な違和だ。ぼくたちの世代、ぼくや例えば同じ頃『アニメック』に居たはずの

井上伸一郎（KADOKAWA代表取締役）などは大学で政治の季節の残滓だけは感じる事ができたはずだ。ぼくも筑波大の頃、学園祭実施をめぐる紛糾し「本部棟」に座り込み、機動隊が本当にやってきてなんだかTVで見た学生運動みたいだな、と思った記憶はある。けれどその遅れて来た学生運動ごっこは新聞などで報じられ東京の大学から「セクト」の生き残りのような上の世代が乗り込んで来るに及んで、ぼくも含め皆、あっさりと引いてしまった。ぼくたちは「カレライス」のまま終わることを選択したわけだ。「政治」は上の世代の文化であり、そしてぼくたちが徳間の二階で発見したつもりになっていた文化はそれとは無縁のものはずだった。はずだった、というのは本当はそうではなく、しかしぼくたちには見えなかったのか、見ようとしなかったのか、気がついていかし、上の世代の「政治」をスルーしたのか。それはそれぞれ微妙に違うだろう。井上が随分昔、フランスの核実験に反対してフランス産のワインは飲まない、と突然言ってみたり、ツイッターで東京都のアニメイベントに不参加を表明したり、一瞬だけ政治的になる時があるのをみると少なくとも彼などはうっすらと気づいていたのだろうな、と思う。同じように思い出したように時々、政治的になるぼくも、だ。

ぼくは前回、実は『ガンダム』をまともに見ていない、と記したが、それは大学に入るとアニメーションを殆ど見なくなっていたことだけが理由ではない。徳間の二階のアルバイト

たちのことばの端々や『アニメージュ』の記事から知った『ガンダム』のストーリーやキャラクターを知るに及んでパレスチナのことを描いているとしかぼくには思えなかったからだ。約束の地としての地球というモチーフや中近東っぽいシリアという名が妙に引っかかって駄目だったのだ。さすがに富野由悠季の日大時代の先輩に、鈴木敏夫が徳間に入社した年に起きた、テルアビブ空港乱射事件を起こした日本赤軍やPFLPを描いたドキュメンタリー映画『赤軍—PFLP・世界戦争』を製作した足立正生がいるのは単なる偶然だろうが、ぼくは上の世代のことばの端や彼等が作りぼくたちが自分たちの文化のつもりで消費しようとしていたサブカルチャーに時々、ほんの一瞬「政治」が侵入してくることに多分、過敏だったのだと思う。その「政治」にどこかで共感しつつ、同時に反発もしていた。

『アサヒ芸能』の話始めるつもりで「政治」の話の方に筆が滑っていったがぼくが、徳間の二階でいつも微かに感じていた「政治」の匂いはやはり突き詰めていけば『アサヒ芸能』に行き着く。鈴木敏夫によれば鈴木の上学生の頃「右手に『朝日ジャーナル』、左手に『アサヒ芸能』という時代」（鈴木謎）があった、という。ぼくが知っていたのは「手には『ジャーナル』」心に『マガジン』のフレーズの方で、新左翼系の学生たちに『少年マガジン』が愛読されていたことは、横尾忠則のデザインの表紙の時代からよど号のハイジャック事件における「我々はあしたのジョーである」なる声明に至るまでの間で感じていたことだ。『マガジン』

の誌面の一部などはあきらかに子ども向けではなくっていくのを感じてはいた。東映のヤクザ映画、そして足立とともにパレスチナに赴いた若松孝二監督に象徴される「ピンク映画」がぼくたちの上の世代の「サブカルチャー」であったことを考えれば、「性」と「ヤクザ」の両輪からなり、創業者の徳間康快自らが「二流に耐えることは、一流になることよりもむしろかしい」と語った『アサ芸』の「二流」の矜持が、彼等の世代の「気分」に近いものであったことは何となくわかる。「芸能」も「政治」も「アヴァンギャルド」も「性風俗」も全ては『アサ芸』の中にあり、また時代が文化を小さなカテゴリーごとに棲みわけけるような行儀の良さをもっていなかったはずだ。だから『アサヒ芸能』が一つ上の世代のサブカルチャーの象徴であったとまでは言い難いにしてもその猥雑さのようなものは徳間の二階で発見されていくアニメーションやぼくが一方で偏愛した少女まんがにはないものだ。ない、というより多分、見ようとしなかったものだ、とは既に記したが、その猥雑さは政治や性や暴力や、つまりは「リアル」の側の匂いである。だからこのように言っているのかどうかわからないが、ぼくは上の世代のサブカルチャーがある種の「軽さ」を志向するのはリアルの「重さ」に耐えかねていたようにも思えたし、ぼくたちは良くも悪くも現実的なものと切断された何かを「リアル」なものとして見出そうとしていたのではなかったか、と思う。上の世代は「軽さ」を過度に志向し、ぼくはその感覚が一番、奇妙だった。

## 「子ども調査研究所」に集まった人々

少し話が抽象的になってきた。

政治の季節にあつてもう一点、『アサヒ芸能』にたどりつく前の鈴木敏夫が子ども調査研究所にいた、ということについて触れておきたい。そのことは以前から鈴木敏夫の自著でさり気なく記されていたが、最初、鈴木敏夫と子ども調査研究所の名がぼくの中ではうまく結びつかなかった。子ども調査研究所というのは高山英男が主宰していたマーケティング会社で、高山は編集者時代、カバゴンといつてもある世代から下には全く通じないだろうが、教育評論家でTVタレント的に活躍もした阿部進を発掘した人物である。マーケティング会社というつまらないアンケートをいつもしているイメージがあるが子ども調査研究所はある種のサブカルチャー批評をマーケティングと言い切った点で特異だったのではないか。ぼくが子ども調査研究所の名を知るのは齋藤次郎の存在を通してであり、『子ども漫画の世界』や『小さな同時代人』といった一連の子ども論をぼくは好きだった。石子順造や梶井純の現代美術や政治色の強いまんが論か、共産党的な「教育論」的まんが論がまんが評論としてかろうじて存在していた時代に齋藤のまんが論は「子ども論」という枠組みでまんがを論じていて新鮮だった。その一方で齋藤にはまんがを「商品」としてとらえる視点があつて、ぼくの初期の

まんが論が子ども論とマーケティング論の双方のフレームをもっているのは一つには斎藤の仕事がぼくの批評の雛形になったからだ。

子ども調査研究所はしかし「マーケティング」と「子ども論」でくくれるほど単純な存在ではなかったようだ。『ロッキング・オン』の創刊メンバーでマーケットの橘川幸夫は『週刊読書人』に投稿した原稿を読んだ高山から連絡をもらったと彼のWEBサイトに回想しているが、高山は「若い無名の人材を発掘することについても天才的」であった、とも記す。鈴木敏夫の記憶では寺山修司や寺山による人形劇『真夏の夜の夢』を演出し、『リトル・ニモ』の最初の監督であった清水浩二、あるいは『少年マガジン』の名編集者・内田勝なども出入りしていたという。鈴木とぼくの間ぐらいの世代で関西のミニコミ誌『プレイガイドジャーナル』出身のまんが評論家・村上知彦なども仕事をしていた。彼らが恐らくは子ども調査研究所では「若手」だったのだろう。鈴木の記事では映画監督の大森一樹や『ロッキング・オン』の渋谷陽一の名も出入りしていた若者として挙げたが、彼らもまだまだ「無名の若者」に近い存在だったはずだ。

鈴木敏夫は大学生の頃、アルバイトとしてそこに潜り込み調査レポートを書いていた、という。子ども調査研究所は調査に基づく資料とある種の批評を連動させたような分析を行っていたのではなかったか。そこでの鈴木の仕事は、といえば――

——ぼくがそこで何をしていたかというと、まず一つは、要するに小さい子から大きい子まで、小学生でいたんだけど、その子供たちを丸一日拘束するんで、時間を持て余すでしょう。その時につき合うことが一つ。二つ目は、みんなに話し合ってもらおうでしょう。それを原稿にまとめるんですよ。

(鈴木敏夫インタビュー)

子どもたちのとりとめの意見聞きマーケティングのレポートをアルバイトの鈴木が粛々と書いていく姿を思い浮かべた時、ぼくは徳間の二階でぼくたちが揚々と語るアニメーションについての蘊蓄をあれこれと聞いていた鈴木が重なりようやく納得がいく。鈴木が意識していたかどうかは聞きそびれたが子ども調査研究所の流儀がそこには持ち込まれていたのだと感じる。そして同時に「子ども調査研究所」がその混沌さにおいて「徳間の二階」とひどく似ていることに気づく。

そもそも子ども調査研究所は鈴木の目には「東大全共闘の何か騒いでいた人たちが大学院に戻れなくて子ども調査と称しているいろいろなことを始めた」場所に映ったようだが、ぼくの目には徳間の二階として一代上のいささか胡散臭い人たちが作り、集まった場所としてまずあった。そこには下の世代からみたら、あの連中は一筋縄ではいかないと名づらひは知って

いる怪人物がちりちり姿を見せ（例えば徳間では『COM』の編集長だった石井文男がそうだった）、そしてどこからともなく集めてこられたり迷い込んできた無名の若者たちがいて、ひとつの時代がめぐった後に振り返ってみるとあいつもこいつもその中にいた、と名前があがってくる。そういう奇妙で幸福な場所。そんなふうには思い切り乱暴にくっついてしまえば子ども調査研究所と徳間の二階はそっくりだ。

だから子ども調査研究所で「政治」を引き摺り議論ばかりしている年上や同世代の者にまじって一枚一〇〇〇円のレポートを黙々と書いていた鈴木と、二階で皆の雑談から少し離れて大抵一人で『リュウ』の読者コーナーの記事を書いていた自分が少しだけ近いものに感じられさえもする。

政治の季節や終わらない議論と「マーケティング」という余りに身も蓋もない「政治」とは真逆の「現実」の場所。それが鈴木敏夫という人の振り幅なんだ、と一人納得もする。そしてそう考えた時、少し上の世代の「政治」がどこか「社会」からは少し乖離した、アニメやまんがとはまた別の意味で「現実」離れしていたものであったのではないか、とも思えてくる。

政治の季節の終わりの年に鈴木敏夫は『アサヒ芸能』にたどりつき尾形英夫と遭遇する。

そして『アサヒ芸能』もまた、子ども調査研究所とはまた違う形で、どうやら「徳間の二階」の原型でもあった。もう少し『アサ芸』の話が続ける必要がある。

## 徳間康快と戦時下のアヴァンギャルド

## 今村太平『漫画映画論』と真善美社

前回、徳間康快が真善美社に関わっていた、という話を少し書いた。昭和二一年の読売争議に「連座」する形で徳間康快は戦時中に入社した読売新聞社を退社した後、東京民報を経て真善美社の経営に関わった、と徳間書店の社史『徳間書店の30年』にはある。徳間康快は真善美社の専務を引き受けるが同社は昭和二四年に倒産、徳間の自宅は差し押さえられたという。

真善美社は一五年戦争下のアヴァンギャルドと戦後のアヴァンギャルドを繋ぐ存在で、だから前回の書き方ではそのニュアンスが伝わらなかつたかも知れないが『アサヒ芸能』のグラビアの「構成」（これはエイゼンシュテインのモニタージュ論を写真に応用したグラフィックモニタージュという手法で、原弘や木村伊兵衛による東方社の国策雑誌『FRONT』誌上で洗練されることになる）に村山知義の名を見つけ、ぼくは驚き、しかし、花田清輝らの関わった真善美社に徳間康快が深入りしたことを知るに及んで、納得もいった。しかしぼくは前回、真善美社

に関わった加藤周一の本やDVDをジブリが出すのは自然のことだと書いたがその時何かもつと重要なことを忘れている気がしてならなかった。そして前回の原稿を校了した後で今村太平の『漫画映画論』が戦後、真善美社から刊行されていたことをやっと思い出したのだ。

今村の『漫画映画論』は日本で最初のアニメーション評論集とされている。以前勤務していた大学で呼んだカナダのアニメーション研究者は、花田清輝と今村太平のデイズニー論についての講義をして学生たちは戸惑うばかりだったが、今村の仕事は日本より海外でより深く顧みられている印象がある。今村太平は一言で言えばエイゼンシュテインやロシアアヴァンギャルドの理論でデイズニーを解釈しようとした批評家である。しかも、それは実は特異なことではなかった。晩年のエイゼンシュテインがデイズニーについての論文の草稿を残し、それと今村のデイズニー論を対比するとひどく面白いのだが、重要なのはデイズニーは戦前のアヴァンギャルドの文脈の中では「前衛」だった、ということだ。真善美社版『漫画映画論』と戦時下、日米開戦の年にミッキー・マウスの中扉を掲げて刊行された旧版の目次を対比した時、旧版の第四章の「漫画映画の内容」の章が「漫画映画とアメリカニズム」に差し替えられていることがわかる。こう書くと今村なり真善美社が占領下に同書を復刊する際に、GHQなりにおもねっていたととられかねないがそうではなく「アメリカニズム」の賛美こそが大正アヴァンギャルドの渦中、村山知義が掲げた構成派のテーゼの一つなのであ

る。だから今村はアニメーションにおけるアメリカニズムをこう論じる。

「ポパイの怪力は、いわば総合的な機械力であり、これに人格をあたえたものにほかならない。それゆえ作者がポパイを機械学的構造物として呈示するのは不思議ではない。たとえば、彼の怪力が発揮される直前、その力こぶのなかでモーターが廻転しはじめるのがそれである。また入院したポパイをレントゲンにかけると、その骨ぐみが大雑把な鉄筋で、心臓がハート型の鉄片からできているのもそれである。このやうに作者みづからポパイをわざわざメカニズムとしてしめしている。ポパイの恋人の、長身のオリヴも機械的である。彼女の得意芸は身体全体をくねらすことであり、しばしば彼女は、身体でむすび輪をこさえる。このひどいねぢれはあきらかに弾性体の金属、スプリングやゼンマイをおもわせる。それは機械ポパイの主要な金属部品である。」

（今村太平『漫画映画論』真善美社、1948年）

「ウォルト・ディズネイの漫画映画もまた機械のダイナミズムとスピードを愛好する。すなわちその機知は、自然を機械化するときにもうまれている。たとえば海狸の尻尾が廻転して推進機になり、モーター・ボートの形で水上を疾走するのがそれである。また「ミッキーの野牛狩り」にみるやうに、ミッキーの悲鳴が、その警笛としてきかされるのもそれである。」

（同）

つまり今村にとってデイズニーやアメリカのアニメーションは機械美の芸術としてまず、ある。「機械」を美学の中心に据え、キャラクターは「機械」のアレゴリーであり、そして何より機械化された芸術としてのハリウッド産アニメーションはアメリカニズムという美学の体現だ、という理解はむしろ一五年戦争下を通して今村たちの、一貫した考えだった。ちょうど柳田國男の民俗学が戦時下、マルクス主義者たちの「避難所」であったようにアニメーションはアヴァンギャルド芸術家に同じ役割を果たしている印象さえある。今村太平の『漫画映画論』はこの真善美社版を含め戦後何度か復刊されているがその最も新しいバージョンがジブリ版であるの言うまでもない。ぼくは今、徳間康快が束の間、真善美社に関わったことにやや拘泥し過ぎているのかもしれないが、昭和二三年一月一五日発行と奥付にある真善美社版『漫画映画論』は彼が経営にコミットした時代に刊行されている可能性が高い。それはやはりジブリの前史として記憶されてもいいはずだ。

しかしもう一つ重要な点がある。真善美社は月並みな表現をすれば戦後文学の出発点となる若者たちが集まった「梁山泊」だったということだ。埴谷雄高『死霊』の刊行を始めたのが真善美社だ、と書いて何を当たり前のことをと思う世代と、いったい何のことだか皆目わからない世代の間にいるぼくは何をどこまで説明すべきか迷うが、真善美社が安部公房らの

戦後世代の作品を「アプレゲール」シリーズとして刊行していき、それが戦後の最初の若者たちの文学の出発点となっていったと書けば、終戦後、たった三年か四年しか存在しなかったこの出版社の醸し出していたであろう空気と歴史上の役割は想像できるだろうか。「アプレゲール」は戦後の最初の若者たちにつけられた「世代」名でもあるのだが、一つの世代を象徴的に生み出す場として機能した真善美社に徳間康快が関わったことの意味は「徳間の二階」の歴史を書き始めようとしているぼくには大きい。

ちなみにこういった何かが始まっていく混沌とした場所としての在り方は徳間康快が読売新聞社と真善美社の間に身を置いた「東京民報」も同様だったようだ。

「東京民報」には、社会党の構造改革理論で知られた、のちの岐阜経済大学教授佐藤昇、共産党の理論家中西功、長崎大学学長になった具島兼三郎、政治マンガで知られた近藤日出造、俳人ジヤーナリスト栗林一石路などユニークな人材がいて梁山泊のようなおもしろさがあったが、それと経営とはべつで、一三年、倒産の憂き目を見る。

（徳間書店社史編纂委員会『徳間書店の30年』徳間書店、1984年）

## 『アサヒ芸能』の特派記者たち

図らずも「梁山泊」と譬えられている。ぼくは前回、「子ども調査研究所」が徳間の二階の原型なのかも知れない、と書いたところ、原稿を読んだ鈴木敏夫から「いや、自分は『アニメージュ』を『アサ芸』の編集部のようにしたかったのだ」と言われ随分と腑に落ちたのは、この連載を始める前にこのくだりを読んでいたからだ。言葉が適切かどうかはわからないが、徳間康快にはこういった場や才能を「パトロン」として庇護するような気質があったのかな、とも思う。それが徳間書店の社風であり同時に『アサ芸』の体質にもなってくるのは社史から伝わってくる。やはりそこは無名の才能の集う場であった。社史にはこういう挿話も記されている。

〈大藪春彦は学生服に下駄ばきという当時の学生のスタイルで、毎週、原稿を届けに来た。その学生作家が、新しいタイプのハードボイルド小説で名を成すとは、当時の社員のだれもが思っていないかっただろう。〉  
(同)

このくだりでぼくが実は苦笑するのは尾形英夫が回想録『あの旗を撃て!』(オークラ出版)の中でぼくが「下駄ばき」で編集部にぶらりやってきた、と書いているからで、ぼくは下駄な

どはいていなかった。恐らく尾形は別の人物の記憶と混同しているのだが、もしかするとこの昭和三三年当時（ぼくの生まれた年だ）の大藪春彦の挿話が半ば「伝説」として尾形英夫にも伝わり、徳間にたむろするあやし気な若者の一つの典型のイメージとなって記憶の錯誤が起きたと想像してみるとちょっと面白いのだ。

作家の長部日出雄は無名時代『アサ芸』のライターとして吉行淳之介の対談シリーズの構成に当たっていたと記しているが、その時、恐らく長部は「特派」という肩書きの入った名刺を持っていたはずだ。「特派」とは「特派記者」のことなのだろうが、実はぼくたち徳間の二階のアルバイトたちが持たされていた名刺も「特派」であった。なるほどそう考えると『アサ芸』に集まった無名のライターたちの、ぼくたちは末裔なのだと妙に納得もする。

さて、そういう場所として『アサ芸』はあった。『コクリコ坂から』に登場する新橋のビルが出来た後あたりが恐らく長部が「特派」であった時代だ。この時代、世の中にいささか開放され過ぎた『アサ芸』の在り方を象徴するのが、妻を殺してコンクリートで固めて押し入れに隠したと称する殺人犯が警察にではなく『アサ芸』に「出頭」した事件である。こういう武勇伝にこの雑誌はこと欠かないが、殺人犯が自分の心情を聞いてくれと電話してくるほど『アサ芸』は時代や読者に近かったのかと多くの編集者はこの挿話をむしろ羨望するだろう。

もう一つ、真善美社あるいは『アサ芸』的な別の側面、時代の「前衛」でさえありうる部分を象徴するものとして『月刊TOWN』について少し触れておく。昭和四二年に創刊され三号めでスタッフを交代、七号で休刊したこの雑誌もまた「梁山泊」であり、一方ではぼくが真善美社のくんだりでやや拘泥した戦後のアヴァンギャルドの系譜が奇妙に『アサ芸』に流れ込んでいるという印象ともつながってくる。「大衆」という「マス」を対象とする「クラスマガジン」の先駆で（雑誌の巻頭には「青年のクラス・マガジン」と自ら記している）八〇年代のマガジンハウスの雑誌の在り方を余りに早く先取りしていた雑誌である。発行元は「アサヒ芸能出版社」であり編集者に佐藤正晃の名があるが彼の名は二号で姿を消す。この人物も伝説の編集者だ。巻頭グラビアが植民地としてのタヒチの特集、そして、『PLAY BOY』のH・M・ヘフナーのインタビュ、寺山修司や倉橋由美子や緑魔子や山野浩一の名が目次に並ぶ。二号めはヘンリー・ミラーのインタビュに加えて、「日本一山口組の政治と犯罪」と題して三一ページにもわたる山口組についての骨太かつ詳細なノンフィクションが並ぶ。それらの記事に金髪の女性のヌードグラビアがはさまれる構成は、明らかに『PLAY BOY』を意識していることがわかる。ヌードグラビアとともにリベラルなスタンス、インタビュートノンフィクションや質の高い小説もまた『PLAY BOY』の売りだった。集英社が日本版『PLAY BOY』を刊行するのは昭和五〇年だからいかに先駆的かわかるだろう。

山野浩一のSFが平然と連載されているだけでも驚きだが、同誌の巻末でアメ・コミもどきのカラーまんが『カワイコ小百合ちゃんの昇天』を連載している「カワイコプロ」なる匿名の作家の正体が上村一夫で、これが上村のデビュー作でもある。こういった記事や企画がタイポグラフィやグラフィックデザインを意識した誌面構成で展開していく。パソコンなど存在しない時代によくここまで手間のかかるデザインを全ページにわたって行った、と思う。「青年のクラス・マガジン」を自称した『月刊TOWN』は高度成長下に登場した「アプレゲール」の次の世代の若者、つまり「団塊の世代」の、未だ不確かであった文化を掬い取るうとした「サブカルチャー」雑誌であったようにも思うのだが、とにかく時代の先を行き過ぎていた。しかし、「サブカルチャーを軸としたクラスマガジン」としての側面は最終的には『アニメージュ』によって具体化していくことになる。

こうして『アニメージュ』の前史としての『アサヒ芸能』について改めて調べ直すと、いっそのまま『アサ芸』の歴史の方に連載のテーマを変えたい誘惑にかられるが、「ヤクザと風俗情報とヘアヌード」という今の『アサヒ芸能』のパブリックイメージの向こう側にもう一つ別の『アサ芸』の輪郭がはつきりと見えてくるのは確かである。それは戦前のアヴァンギャルドの系譜さえ引き継ぎ、先端のサブカルチャーとその次の世代の担い手に平然と場を提供するようなメディアとしてのそれであり、なるほどまず『アサ芸』がなければ徳間の二

階などありえなかつたと急ぎ足でふりかえってみても納得がいく。

### 『アニメージュ』初代編集長尾形英夫の『アサ芸』時代

さて、そういう場所に鈴木敏夫は「無名の若者」の一人として徳間書店に迷い込む。アサヒ芸能出版はまず文芸部門が昭和三九年に、残る『アサ芸』本体も昭和四二年徳間書店と対等合併し、「総合出版社」としての徳間書店が発足する。この「総合出版社」というところに徳間康快なりの拘泥があったことは新橋のビルに掲げられた看板に「総合出版 徳間書店」と記されていたことからもうかがえる。しかし「総合出版」としての徳間書店は文藝春秋や新潮社のように決してお行儀の良いものではなく、まず『アサ芸』があり、一方では早すぎたサブカルチャー雑誌『月刊TOWN』、そしてその一方では昭和四二年には竹内好らの主宰する雑誌『中国』の発行元にもなる、という振り幅こそが徳間流の「総合」だった。何でもあり、玉石混濁、清濁併せ呑む、とことばを連ねてもどれもじっくりこないのは多分、ぼくの方が狭い常識にいつの間にかとらえられてしまっているからで、当時の徳間の人々にはそれが奇妙でも何でもなかったのではないか。

鈴木敏夫が徳間書店に入社した理由を「雇ってくれるならどこでもよかった」と述べる。政治の季節が終わった後の若者たちの心情をぼくは当時も今もうまく理解できない。だから

どこか堅気の人にはなりたくなくて無頼の匂いのする徳間を選んだのかな、とずっと思っていたが、前回で内ゲバのエピソードを改めて語った時の活字にすると伝わりにくかった鈴木  
の口ぶりの重さにふれると「どこでもよかった」という言いかたがひどく切実に感じられも  
した。

鈴木は『アサ芸』に配属され、そして『アニメージュ』の初代編集長となる尾形英夫と出  
会う。

ここでぼくは、尾形英夫という人をどう表現したらいいのだろうかと改めて考え込む。正直  
に記せば徳間の二階のアルバイト時代、ぼくは尾形が苦手であった。鈴木敏夫の「左翼っば  
さ」はわからないわけではなかったが、昭和八年生まれでどちらかといえば自分の父親に近  
い世代の尾形が自分たちの文化であるはずのアニメ誌の編集長であることが信用ならないぞ、  
ぐらいのことを思っていた気がする。ストライプのスーツにポマードで分けた髪型さえもひ  
どく胡散臭く思えた。編集は鈴木敏夫に丸投げし、夕方になるとそそくさとカラオケにいっ  
ちやうような、青臭いぼくからすれば許し難い俗物のように思えた。その違和の何割かは尾  
形の向こう側にあった『アサ芸』の匂いでもあるのだが、八〇年代半ば、二〇代のぼくには  
『アサ芸』と『アニメージュ』は全く異質の物にしか思えなかった。『アサ芸』出身の人間が  
アニメ誌をつくっていることが許し難かった。

『アサ芸』には特集班と企画班の二つがあり、特集班とはその週の目玉になる記事を追う担当で企画班の方は連載を担当する部署であったという。鈴木敏夫の入社した時、尾形英夫はこの企画部の部長をしていた。編集部の花形は特集班だったが、尾形が企画部の部長となるとそれまで誌面の三分の二が特集で残り三分の一が企画物であったものが逆転するという。その時の尾形の仕事を鈴木敏夫がふりかえる。

——それで尾形という人がね、何ていうんだろう、野次馬の塊でね、どこかで注目を浴びた人には、すぐ声をかけちゃう人なんです。その声かける時に、何ていうんだろう、インテリが支持しているとか、大衆が支持しているとか、関係ないんですよ。玉石混淆、だれにでも声かけちゃう。だから、例えば「仁義なき戦い」で菅原文太が評判になるでしょう。そうすると本人が書ける書けないなんて関係なくて、会いに行っちゃうんですよ。それで、あんた何か書けってやるんです。そういう編集者だったんですよ。それがたまりたまって、菅原文太だけじゃないけれども、要するに企画ページが増えてくるんですよ。

(鈴木敏夫インタビュー)

### 尾形英夫と早すぎた『Hanako』

例えばそうやって尾形が企画部の部長として起用した人々の中に真崎守や鈴木いづみや平

井和正が含まれることを改めて知ってぼくは今更だが啞然とする。これらの人々の名と尾形のイメージがどうしても結びつかないのだ。真崎守は校條満の口から出た評論家・峠あかねの劇画家としての名前である。貸本劇画を経て虫プロダクションでアニメーターとして活動、七〇年代の初めに『はみだし野郎の子守唄』などで注目を浴びている。真崎が子ども調査研究所の斎藤次郎と組んだ『共犯幻想』は学生運動をモチーフとした作品である。トキワ荘系、『COM』系の「前衛」の一人が真崎守だった。だから鈴木敏夫が真崎に原稿を頼んだなら納得がいくが、別の編集者から提案された企画を認めたのは尾形だという。『アサ芸』で尾形の企画部長時代採用されたのが『異聞楊貴妃』という作品で昭和四六年の終わり頃、九回にわたって連載されている。そもそも鈴木の入社の前年だ。SF作家としてデビューしながらも小説家としては不遇で『8マン』や『幻魔大戦』のまんが原作者としてのみ注目されていた不遇の平井和正にいち早く「小説」を依頼したのも回想録『あの旗を撃て!』によれば尾形のようなのである。平井和正が『アンドロイドお雪』や『狼男だよ』などでSF作家として改めて注目を浴びるのは昭和四四年だが、この二作の刊行より少し早いこの年の初めから『アサ芸』では平井のショートショート連載が始まっている。平井がSF作家として評価されてから声をかけたわけではどうやらならないことはわかる。鈴木いづみに至っては尾形と全く結びつかない。尾形がどういう理由で起用したのか、想像さえできない。

こうやって真崎守、平井和正、鈴木いづみと尾形が関わった無名の、あるいは「前衛」の若者たちの名を改めて列挙していった時、ぼくが困惑するのは何よりその脈絡のなさだ。その尾形は『アサ芸』時代のことをこうふりかえってはいるが、その自覚はない。

〈雑誌記者というのは、刺を通じれば、まずどんな人にも会うことができる。各界各層の先達、識者の警戒に接し、そのつど、目からウロコの連続であった。〉

梶山季之・大藪春彦・寺山修司・平井和正・村上元三・淡谷のり子・フランキー堺・正木ひろし・三國連太郎……らの各氏。故人となつた方も多いが、作家や芸能界の人を中心に多くの人に会つた。〉

（尾形英夫『あの旗を撃て！』オークラ出版、2004年）

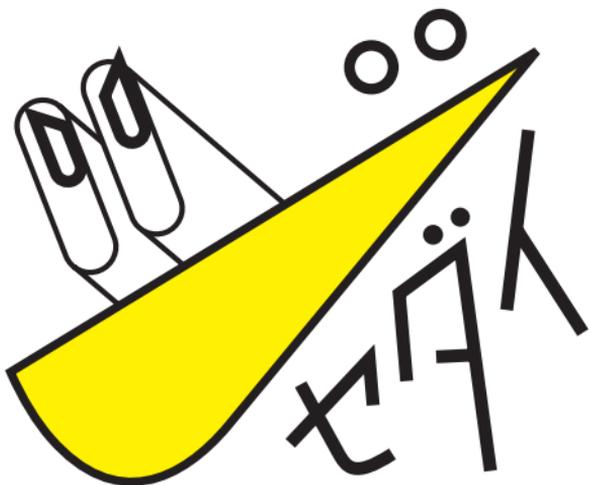
確かに当時の『アサ芸』にはこれらの人々が平然と連載をしているが、尾形自身に自分が興味を持ち原稿を依頼した人々の脈絡のなさに全く自覚はない。ここで名のあがつた人々は「玉石混淆」の「玉」の部分だろうが当然「石」の方も数多くいたはずだ。鈴木の言うように本当に全く無頓着に声をかけていったのだろう。それが尾形らしい。だが、このような感覚の背後にあるのは節操のなさとは違う、もっと無邪気で、そして殆ど編集者としての本能とでもいべきものだったのだということは今わかる。しかし先見の明、というとまた少し

違和がある。何故なら尾形の思いつきは度を過ぎて先を行き過ぎている時がしばしばあったからだ。ぼくを含め尾形英夫を知る者たちが今でも編集者としての先見性に驚愕するのは彼がずっと『HANAKO』という女性誌をつくりたがっていたことだ。編集部で「おい大塚くん」といきなり声をかけられ滔々とその女性誌の構想を聞かされ、当時は正直にいえばうんざりして聞いていたが、それはマガジンハウスが『Hanako』を創刊するよりずっと前のことなのだ。あるいはこれも後のことになるが、徳間書店を尾形が退社してしばらくしていきなり「おい、大塚くん」といつもの調子で電話があり呼びつけられて聞かされたのが東アジア全体を対象とする少年まんが誌『亜州少年』の構想だった。やはりぼくは何をおかしなことを言っているのかと思ったが、角川書店が二〇一一年、中国でまんが雑誌を創刊したニュースを聞き尾形の勤にここでもようやく時代が追いついたのだ、と思った。佐藤正晃の『月刊TOWN』だけが早すぎたわけではない。尾形の勤も時に周りがついてこられないほど早すぎた。その意味では『アニメージュ』だけは時代と幸運に巡りあえたことになる。ぼくにとって徳間の二階にいた頃、尾形英夫という人は『アサヒ芸能』の匂いが一際強い人物にみえた。それは『アサ芸』の良くも悪くも胡散臭い部分をそっくり体現したような人物だったように思えたからだ。しかし、こうやって少したけ『アサ芸』の歴史を紐解くとその「胡散臭さ」とは世間のヒエラルキーや価値とは別の無邪気な好奇心や「なんでもあり」

の精神と新しい才能や文化に対する反射神経など全てが混然として存在する徳間の社風そのものだった、ということがやっと今になってわかる。同時に尾形英夫という人の凄さとその下で働いた鈴木敏夫の凄さと何より苦勞がやっとわかる。徳間の二階に集まったアルバイトたちの治外法権ぶりが社内でも問題になった時、防波堤になったのが実は尾形だったとぼくはつい最近三〇年ぶりにそのことを鈴木敏夫から知らされて驚いた。ぼくたちは尾形によって生かされていたのかと思うと少し涙が出て来る。

尾形英夫は平成一九年一月二五日に逝去した。その訃報をぼくは行き来の途絶えていたスタジオジブリの人からの連絡で知った。

君は、



何と闘うか？

<http://ji-sedai.jp/>

「ジセダイ」は、20代以下の若者に向けた、**行動機会提案サイト**です。読む→考える→行動する。このサイクルを、困難な時代にあっても前向きに自分の人生を切り開いていこうとする次世代の人間に向けて提供し続けます。

メインコンテンツ

**ジセダイイベント**

著者に会える、同世代と話せるイベントを毎月開催中！ 行動機会提案サイトの真骨頂です！

**ジセダイ総研**

若手専門家による、事実に基いた、論点の明確な読み物を。「議論の始点」を供給するシンクタンク設立！

**星海社新書試し読み**

既刊・新刊を含む、すべての星海社新書が試し読み可能！

マーカー部分をクリックして、「ジセダイ」をチェック!!!

**行動せよ!!!**