

# 読者を引きこむマンガの言語的な機構

## ——中沢啓治『はだしのゲン』第二部東京篇草稿をめぐって——

松 本 隆

**要旨** 作品世界の心的表象を迅速かつ鮮明に形成する機構をマンガは備えている。複雑な機構のうち小論は、(1) 読者の知覚に作用するオノマトペと、(2) 視認性に優れた日本語テキストの特性を取り上げる。また、(3) 読者のもつ背景知識が作品世界の心的表象に抱合されることで、作品内容の個人化が促進することも指摘する。小論は、(1)(2)の言語的な機構と、(3)の物語と読者との交渉が、マンガの読解を深めることを例証する。

**キーワード**：状況モデル、オノマトペ（擬音語・擬態語・擬声語・擬情語・音喩・音象徴語）、易読性（可読性）

### Linguistic Mechanisms for Immersing Readers in Manga: On the Draft of *Barefoot Gen* Part II by NAKAZAWA Keiji

MATSUMOTO Takashi

**Abstract** Manga is created based on the mechanisms that enable the rapid and vivid formation of mental images of the narrative world. Among the complex mechanisms, this paper will focus on (1) onomatopoeia, which affects the reader's perception, and (2) the characteristics of Japanese text, with its excellent visibility. It also points out that (3) the incorporation of the reader's background knowledge into the mental images of the narrative world promotes the personalization of the work's content. The paper will present a study of the work in which the linguistic mechanisms of (1) and (2), as well as the dialogue between story and reader (3), contribute to the formation of a deep and rich manga-reading experience.

**Key words**: situation model, onomatopoeia, readability

## 1. はじめに：その先が読みたくなるマンガ

暇にまかせてマンガを読み始めたのはいいが、つつい内容に没頭し時間が

たつのも忘れて読みふけてしまった、という経験をもつ人は少なくないだろう。あるいは、物語のゆくえが気になってページをめくる手の動きがいつの間にか速まることもよくあるのではないだろうか。

もちろん小説でも物語世界にのめりこむことはよくある。しかし、言葉だけで語る小説と、絵と言葉が融合して語るマンガとでは、物語世界への入りこみ方に違いがあるようである（チェン2022：310）。また、ひと口にマンガといっても、欧米のコミックと日本のマンガでは表現の様式が異なり、享受のしかたも異なる。日本人がマンガ本をめくる速度は、欧米の一般感覚からすると驚異的に映るらしい（ベルント1994/2007：110）。

マンガに引きつけられる要因は色々あるが、小論は日本語の働き2点にまず注目する。(1) オノマトペなど情動に直接働きかける表現が心的表象を速やかに形成し、その結果生じた物語世界への同調・共感が作品の読みを深める。(2) マンガの日本語は、一般の文章と異なり線条性が緩く、瞬時に内容を予測・把握しやすいという点で絵画に通じる高い視認性を備えている。加えて、(3) 物語を他人事でなく我が事として読ませる機構をマンガが備えていることも述べる。

小論の構成は次の通りである。この後すぐの第2節で、考察資料『はだしのゲン』第二部東京篇草稿について解説する。続く第3節は先行研究をもとに、物語を読んで理解するとはどういうことか、認知と情意の両面から概観する。これを踏まえ第4節では、オノマトペが物語の深い読みとどう関わるか、その事例を観察する。第5節は『はだしのゲン』第一部広島篇にも考察範囲を広げ、日本語の表現と表記に関し、易読性（読みやすさ）と視認性（見やすさ）の観点から検討する。第6節は第一部と第二部草稿の語り方の異同について比較する。そして第7節では、第一部で読者が擬似体験した戦争の記憶が、第二部の随所に織りこまれ、その想起が物語への同調を促進していることを指摘する。

## 2. 『はだしのゲン』第二部東京篇草稿について

『はだしのゲン』は広島生まれの作者・中沢啓治（1939-2012）の被爆体験に基づく半自伝的なマンガである（中沢1994：3-5）。戦中戦後の広島を舞台に主人公ゲンがたくましく生きてゆく姿（1945年の国民小学校2年時から1953年の中学卒業後まで）を単行本にして全10巻（汐文社版）にわたって描いている。

初出は1973年の集英社『週刊少年ジャンプ』での連載に始まり、その後掲載誌を3度転遷し計4誌をまたぐ連載は1987年に完結した。シリーズの最後は、

ゲンを乗せた汽車が東京へ向けて力走する場面に「第一部／完」と記されたコマで終わる。その続きに当たるのが、小論で「第二部東京篇草稿」と仮称する遺稿で、広島を発った汽車が東京駅に到着するところから物語が再開する。

鉛筆書きの草稿は全32頁（大村2013：125-156に所収）からなり、そのうち絵と字が揃っているのは3頁目だけである。ほかの頁はコマが割られ、その中に台詞が、絵との関係を考慮し適当な位置に配されている。台詞の吹きだし枠は第4頁までしかない。また絵は第3頁を除いて必要最小限で、所々わずかに薄い線描が見られる程度にすぎない。

草稿は、前半16頁までと、後半17頁以降とで、書き方（描き方）が大きく異なる。前半はマンガ原稿専用紙の片面を使用しているが、後半はコピー紙のような普通紙の両面を使い、コマの枠もフリーハンドの一本線で済ませている。

前半は作者が生前、第一部の原画などとともに、広島平和記念資料館に寄贈したものであるが、後半は作者の没後に家族が自宅で発見し資料館に寄贈したという経緯がある（中国新聞2013年2月16日朝刊）。作者の心境としては恐らく、後半部は他人の目に触れさせる意図はなく、発想を書きとめた自分のためのメモという思いがあったのではなかろうか。作品が今まさに形をなし始めた、ごく初期の段階にあることがうかがわれる。前半部にしても、雑誌編集担当者との打ち合わせ用下描きを使うには、さらに手を加えたほうが、完成品のイメージを伝えやすくなると思われる。

マンガは絵画と言語の両テキストが融合して一つの物語を織りなす。文字中心の草稿を小論が題材として選んだのは、絵がないことによって文字の機能が引き立ち、また文字と絵の関係を再考する好機を提供してくれるからである。

### 3. 物語の読解過程で知覚が果たす役割

本節では、まず読みの深さのレベル分けに関する先行研究を紹介する。そして物語の深い読みに、読者の知覚が関与していることを確認する。

文章の読解に関して様々なモデルが提唱されているが、その中でvan DijkとKintsch（1983）の研究はよく知られている。他の研究と同じく文章の表象に複数のレベルを想定し、①表層レベル、②テキストベース、③状況モデルの3段階の順に読みが深まるとする。①は読解の処理が最も浅く、文面通りの意味を逐語的に読みとる段階である。②はテキスト全体の命題内容を整合性のとれた統一体として把握した状態である。②がテキストそのものの過不足ない読みとりであるのに対し、③はテキスト情報の解釈に留まらず、そこに読み手の知識も加味して、文学でいえば各人なりに鑑賞し味わう高次のレベルに当たる。

マンガの読解も文章と同じく、①→②→③と進む（大久保2021：88-109）。マンガにおける①はコマ内の読み、②はコマからコマへの流れを関連づけ物語として解釈する読みに概ね相当する（中澤2004、2005、2022）。

コマの内部は様々な記号で満ちている。文字は抽象化の度合いが進んだ記号であり、絵は具象性の高い記号と一般に考えられている。しかしマンガの場合、例えば手描きのオノマトペは、その意味内容との類像性が高い（次の第4節で後述）。逆に絵の中には、具象性を離れて恣意的な記号に近づいた図像がある。例えば「汗」の図像は、本来の物理的な発汗の描写よりも、焦りや緊張や動揺など人物の内面に潜む心理状態を外在化する形象としてよく用いられる。こうしたマンガの約束事に不案内な人は、表層の記号形式の意味が分からず、読みの第①段階でつまづく場合がある（中澤2004、大久保2021：100-102）。

物語の読解においては、主人公ら登場人物の心情に共感を覚えることにより文学的体験が生じ、読み進む過程で状況モデルもより詳細に組み直されていく。物語の世界に没頭することで心的表象は精緻さを増し、精緻な表象は作品へのさらなる深いめりこみを促す。物語世界への没入と、状況モデルの精緻化とは、互いに作用しあう関係にある（小山内・楠見2013：467）。主人公に共感しながら物語を読むことは、主人公の心情や身体感覚を読者が擬似的に追体験し共有することになる。優れた物語作品は修辭的な技巧を凝らし、生き生きとしたイメージを読む人の心に抱かせ、心理的・肉体的な感覚を主人公に同調させる。世代を超えて読み継がれてきた『はだしのゲン』も例外ではない。

次節では、オノマトペをはじめとする身体感覚に訴えかけるマンガの修辭技法を取り上げ、それが状況モデルの構築にどう寄与しているかを検討する。

#### 4. 身体感覚に訴えかけ心象を鮮明にするオノマトペ

本節では、オノマトペに代表される感覚的な表現を取り上げ、状況モデルの鮮明化に果たす役割について考える。まず『はだしのゲン』第1巻に描かれた拷問シーンをめぐる下の回顧談（卯城2014：31の言説）から端緒を探る。

〔ゲンの〕お父さんが拷問を受けるシーンで小さいコマに「ドガッ」「バキッ」「ガツン」「バカッ」「ガツン」って擬音だけが埋め込まれているところとかは、たしか建物の外からの目線で描かれているんだけど、つまりその現場を外から見守っているような自分を想像してしまい、〔拷問で顔が膨れあがった小林〕多喜二の〔遺体〕写真よりも俺にはなんだから「痛かった」。

この拷問シーンは第1巻34頁（頁数は汐文社版による）下部にあり「西警察署」と表札のかかる正門の外から建物の入口あたりを描いた構図になっている。建物の上部、満月の夜空を埋めるように上記5つの擬音が太く大きく手描きされており、大音響を表象する効果線と相まって、拷問の壮絶さを物語っている。

上の言説は、読者の身体感覚が登場人物と同調することにより、状況モデルが臨場感を伴って構築されることを示している。痛みや怖さといった心身の知覚に根差して強固に構築された状況モデルは、虚構世界の仮想体験であるにもかかわらず、読後長期にわたって持続する。類例は、学童期に『はだしのゲン』に接した大学生へのアンケート調査結果（四方2006:197-203）にも見出せる。

以上を踏まえ、第二部草稿の検討に移ろう。全32頁には下記12種のオノマトペ類が見いだせる。登場順にマル数字で通し番号をふり、各語の後ろに所在を示した。例えば①のメリメリは第3頁6コマ中3コマ目に見られる。当該のコマ番号に下線を付した語は吹きだし内の台詞の一部であり、下線のない語は絵に直接手描きされる（であろう）文字を示す。なお⑥ハアハアと⑦ピーピーは複数回あらわれるので、初出以外の登場合計数をプラス記号の後に記した。

- ①メリメリ 3: 3/6、②シッシシ 8: 1/7、③ムカ〜ツ 8: 4/7、④プアーン 9: 1/6、⑤ニタリ 11: 4/5、⑥ハアハア 13: 7/7 + 5、⑦ピーピー 26: 4/4 + 2、⑧グスン 29: 5/6、⑨グズン 29: 6/6、⑩ガツ 30: 5/7、⑪ダー 31: 2/5、⑫ダダッ 31: 2/5

具体例を見ていこう。草稿の中で絵と字が唯一そろっている第3頁から始める。この頁は6コマに割られ、頁の上半分1〜3コマにはゲンの乗る汽車内の様子、下半分の第4〜6コマには蒸気機関車の外観が描かれている。第1コマの吹きだしには「のりかえの／ごあんないを／いたします／山手線／上野・池袋／方面は／3番線ホーム／品川・渋谷／方面は／4番線ホーム／中央線／新宿・立川／方面は／6番ホーム／………」という車内放送が、また第2〜3コマには「う〜ん／やっ／と／着いたか／つかれた／のう…」と「広島から／18時間／じゃけえ／体が／①メリメリ／言うると／わい…」というゲンの台詞が記されている（斜線「／」は原文の改行箇所）。こういうメリメリの使い方は、マンガによくあるやや特殊な、あまり一般的でない用法かもしれないが、だからと言って作者だけの独りよがりの表現という訳でもない。日本語母語話者であれば、この感覚は容易に共有できる。長時間にわたる窮屈な姿勢で、血行は悪化し、体がこわばる。そんなときストレッチをすると、確かに体がメリメリいう感じ、コリがほぐれるときの痛さと気持ちよさの入り混じった感覚をおぼ

える。このメリメリ感、バリバリ、ミシミシ、ボキボキ、バキバキのいずれとも異なる。

第2コマの間投詞（感動詞）の「う～ん」は、台詞の文字情報だけからでは何のことだか分かりにくい。絵を伴うことによって、伸びをしたとき自然にもれる声であることがはっきりする。と同時に、両腕を高くあげた絵は「う～ん」があることによって、伸びをする快感が読者の内側に生じやすくなる。

ゲンを乗せた汽車はついに東京駅ホームに入線する。第3頁の最後6コマめ横長画面の右上に「東京ー／東京ー」と、語尾を長く伸ばす駅アナウンスが記されている。画面左端の柱に取り付けられた拡声器から流れる音声であろう。駅名を告げる台詞は、一般的な丸みを帯びた風船型でなく、波状の吹きだし輪郭に収まっている。引き伸ばす音を示す長い棒線「ー」と、大音響を感じさせる波状の吹きだし輪郭が、視覚的な形容詞として「東京」を修飾している（吹きだし枠の形状については次の第5節で後述）。

同頁4～5コマは文字のないサイレント状態だが、果たして汽車の絵は無音のまま完成品に至るのであろうか。第4コマは蒸気機関車の先頭部、第5コマは機関車下部から蒸気を吐き出すアップ画像である。第一部広島篇でも、人が移動する要所で汽車がしばしば登場する。例えば第10巻の最終盤、ゲンを乗せたD51は「ボーツ（251: 1/6）」と高らかに汽笛を鳴らし「ガタン（2/6）」と動き出す。やがてレールの上を進む「ガタン／ガタン／ガタン／ガタン（252: 4/5）」という規則正しい音が客車内に響き、先頭の機関車は「シュッ／シュッ／シュッ／シュッ／シュッ（254: 1/2）」と力強く蒸気を吐いて走り続ける。最終場面で汽車は「ボオオオオオオ（254: 2/2）」と汽笛を長く鳴らしながら画面奥へと遠ざかっていく。向かう先はもちろん東京であり、物語は第二部冒頭へとつながる。このような流れから考えて、第二部草稿3頁4～5コマも、完成に至るまでに擬音加わる可能性は高い。無音のままだと躍動感を欠き、なにか物足りなさを感じる。擬音を伴うことで、蒸気機関車の絵がさらに生きてくることは間違いない。

さて東京駅に降り立ったゲンは、新たな出発に際して散髪を思い立つが、理容店で一波乱おこる。草稿の第8頁は、散髪後に被爆者差別を受け、店を追いつけられる場面である。1コマ目には理容店主の「とにかく／はやく／でていけ」という台詞のほか「㉔シッシッ」、4コマ目に「㉕ムカ～ッ」が手描きされるようである。「シッシッ」は先の「う～ん」と同じ間投詞とされるが、ここでは機能の面から考えて広義のオノマトペ類に含めた。

両コマに絵はまだないが、描かれるであろう情景は容易に想像がつく。理容店主は散髪後、ゲンが被爆者であることを知るや、まるで犬猫にでも対するよ

うに「シッシッ」と追いつくように追いつく。多弁を弄して店主の行動を描写するより「シッシッ」の一言が、身振りや態度を雄弁に物語る。同時に「放射能がうつる (7:4/6)」ことへの恐怖心・忌避感も伝わってくる。いわれのない差別を受けたゲンの心情は「ムカ〜ッ」に集約され、強い憤りの表情を彷彿させる。

音の象徴性を利用し、心情を巧みに描き分けた例として草稿29頁のグスンとグズンを取り上げよう。東京大空襲で家族を失ったサブが、身の上をゲンに打ち明けて「<sup>㊟</sup>グスン／おれは／たった／ひとり／ぼっちに／なっちまったよ (29:5/6)」と涙ぐむと、身につまされたゲンは「<sup>㊿</sup>グズン／わ／わかる／わかるよ／わしも／広島／ピカで／同じ思いを／したけえのう… (6/6)」と、もらい泣きをする。繰り返しになるが、これらのコマに泣き顔は描かれていない、「涙」や「泣く」といった言葉も出てこない。にもかかわらず2人の泣きっ面が目につく。これらのオノマトペがどういう表情と結びつくかは、日本語母語話者間に高い共通性が見いだせるだろう。グスンよりもグズンのほうが、涙のあふれ具合が多そうである。情に篤く涙もろいゲンの漢気は、東京でも相変わらず健在だ。涙腺のゆるい読者は、ここで目頭が熱くなることだろう。

サブに共鳴するゲンの思いは、読者の心にまで波及する。登場人物への共感、物語世界にのめり込むことであり、読書経験を深めることになる。読者の心に感覚的な表象を喚起するオノマトペを、日本のマンガは吹きだし枠の内側でも外側でも自在に多用している。語形の短さに反し、豊かなイメージを抱かせるオノマトペは、短時間のうちに精緻な状況モデルの構築を可能にする。

## 5. 多様な読み方が選択できるマンガの非線条的な日本語

『はだしのゲン』第一部広島篇の言語テキストは、(1)吹きだし枠内に収められた文字と、(2)吹きだし枠をもたない文字とに大別できる。前者の吹きだし枠の形状は、(1a)丸みを帯びた風船型の標準的な一般発話用Speech Balloon、(1b)あぶく状の尻尾をもつ思考内容を示すいわゆるThought Bubble、(1c)感情の高ぶりや何らかの激しさを感じさせるトゲ状ギザギザ線の枠、(1d)その他の心情を表象する波線の枠、(1e)肉声でなく無線機やラジオ等を通じた音声を示す電波を思わせる飾りつきの輪郭、の5種類がおもに使われている。後者の無枠(2)は発信者や内容によって、(2a)ナレーションやキャプション、(2b)オノマトペ、(2c)台詞、(2d)背景文字に分けられる。これら4種類のうち、活字で示されるのは(2a)に限られ、ほか3種は手描きされる。本作以外のマンガでは、心内のつぶやき台詞(考え事、内語)を吹きだし枠外に活字と同サイズかやや小さく手描きする手法が散見される。本作の(2c)はこれと異なり、吹きだ

し枠に収まりきらない大声を表すのに用いられ、大きく太く手描きされる（例：第10巻98、102頁）。心内語はもっぱら(1b)Thought Bubble内の活字で示し、場合によっては細い書体で(1a)の一般発話と視覚的に差別化される（例：第3巻14頁、第4巻38頁）。ごくまれに吹きだし枠内に手描き文字が収まる場合もある（例：第1巻101頁、第10巻84、189、195頁）。これは、吹きだし内に活字で記された発話と、吹きだし枠を伴わず手描きされた発話との、中間的な存在とみることができる。

(1c)トゲだらけの破裂型吹きだし枠は、例えば第1巻3頁で「空襲警報／発令ーっ」「退避ー／退避ー」と警防団員の男性がメガホンを口にあて危険を知らせて街路を走り回るような緊迫した場面にあふさわしい。吹きだし内の活字も通常より一回り大きい。ちなみに単行本第1巻冒頭の4頁は『週刊少年ジャンプ』連載開始時のカラー誌面をそのまま引き継ぎ、上記「空襲警報…」は吹きだし枠内の地が黄色く彩色され、トゲ状の輪郭と相まって緊迫感を高めている。また市街に鳴り響く空襲警報のサイレン音「ウー～ウウウウ～」は赤く大きな文字で画像内に手描きされ、迫りくる危険を演出している（同3頁）。

空襲警報が鳴る直前の同2頁でゲンと弟の進次は軍歌「月月火水木金金」の替え歌を楽しげに歌っている。その歌詞を(1d)の波打つ輪郭で囲み、周りに音符（♪）をちりばめ、歌であることを明示している。この(1d)ナミナミ枠は歌のほか、不安や怒りや感動など、平常でない心理状態の表象に多用される。

(1e)の通信音声は全巻を通じて僅少例しか見当たらない（例：第1巻245-246頁、第6巻116頁）。

以上のように第一部広島篇は、文字テキストの形態や出現環境を使い分けることで、伝達内容の視覚的な区別を図っている。しかし第二部東京篇草稿は、作品制作の進捗初期段階にあり、そうした細部の配慮にまだ手が及んでいない。

ウンサーシュッツ（Unser-Schutz 2013: 30-61）は、文字情報をそれが出現する空間的・視覚的な環境条件によって8種に類型化し、それぞれの表記上の特徴を自作コーパスを使い統計分析した。そして例えば同じ主人公の言葉でも、吹きだし枠内の活字と、無枠で画像内に手描きされた文字とでは、受け手に求める読みの姿勢が異なるとした。無枠の手描き文字は、読み飛ばし可能なサインとなり、また同時に、活字で背景に記された無枠の内語と識別がしやすい。

岡本（1991:31-32）は、日本とフランスのマンガを比べ、文字表記に関して、前者が多様性に富むのに対し、後者には安定性が認められるとした。つまり日本のマンガは、字の大きさ、書体、吹きだし枠の形状などを、場面状況に応じて多様に使い分けることで読み手の感覚に積極的に訴えかける。他方フランス側は、同じ形状の吹きだし枠内に、同じ大きさ、同じ書体の文字が整然と並ん

であり、日仏間に文字表記に対する言語意識の差異が存在すると分析した。

文字情報の大まかな類別や重要度が視覚化されることにより、目的に応じた読解方略をとりやすくなる。物語の先の展開をいち早く知りたければ、必読箇所と目される吹きだし内の活字をたどることで速読が可能になる。

文字情報の重みづけは、作品の送り手が視覚的に提示するばかりではない。受け手の側でも読みの過程で、文字情報の重みを半ば無意識のうちに判別している。吹きだし内の活字であっても読み飛ばしたり、逆に視線を一時滞留させて精読するなど、読解方略を柔軟に使い分ける。

例えば草稿の第3頁1コマ目の吹きだし文字情報「のりかえの／ごあんないを／いたします／山手線／…以下略…」を熟読する人は多くないであろう。冒頭の3～4行に目を通し、乗り換え案内の車内放送であることさえ把握できれば、たいていの読者は後続の放送内容を読み飛ばして、次の第2コマへと進むに違いない。山手線うんぬんの詳細は、作品に現実味をもたせる演出であって、物語の本筋に関わる情報ではない、と読者の多くは当たりをつけるはずである。

『はだしのゲン』第一部広島篇にも、読み飛ばされるのを覚悟のうでで盛り込んだであろう文字テキストが散見される。例えば第4巻183、244、251、271頁などに登場する「正信偈」という念仏「帰命無量寿如来／南無不可思議光／法蔵菩薩因位時／在世自在至仏所／…以下略…」や、同巻183、250、272～273頁に登場する「白骨」という御文「夫れ人間の浮生なる相を／つらつら観ずるに／…以下略…」などはその典型例である。また第10巻51～52頁には「まだあげ初めし／前髪の／林檎のもとに／見えしとき／…以下略…」で始まる「初恋」が登場する。蓮如上人の「白骨」も、島崎藤村の「初恋」も全文が引用され、じっくり読むと味わい深いのが、読み飛ばしたからといって話の流れがわからなくなる文章ではない。必読テキストでなく、自由選択テキストといえよう。

外国人が瞠目するという、日本人のマンガ本をめくる驚異的な速さの理由は、そもそも読んでいないからだとも言える。ウンサーシュッツや岡本が指摘するように、日本のマンガは読解方略を選択する視覚的な手がかりに富んでいる。吹きだし枠の有無や形状、字の大きさ、書体、活字か手描き文字か、文字がコマのどこにあるか、といった文字が出現する環境と形態は、読み手がそれにどう対処すべきかを定める大事な判断材料となる。自由選択テキストへの向き合い方は各自の裁量に委ねられており、多様な読みを担保している。

さて、では次に草稿第8頁を素材に、吹きだし内の文字表記法について考えていこう。第3コマは、吹きだし枠を2つ設け、理容店主の台詞を前後半に振り分けるように配されている。その台詞は、前半「いや／原爆を／うけた／ものには／ちかずか／ないほうが／いいと／きいているんだ」、後半「さあ／は

やく／かえれ／かえれ」となっている。ここで特徴的なのは、頻繁に改行するため1行の字数が少ないこと、そして漢字が少ないことの2点である。

表層コードの読み取りに要する負荷が軽ければ、そのぶんテキストベースをへて状況モデルを構築するための労力を温存できることになる。読みやすさの観点から第3コマの台詞テキストを検討してみよう。漢字の使用を控えることは必ずしも易読性（readability 可読性）の向上につながらない。原文のような平仮名ばかりの表記よりも「原爆を受けた者には近づかないほうが良いと聞いているんだ」「さあ早く帰れ帰れ」のように、平易な漢字を交えたほうが一般成人には読みやすい。これを平仮名だけで「げんぱくをうけたものにはちかづかないほうが良いときいているんだ」と書くと、切れ目が見つけにくくて読みづらい。

ところが草稿は、漢字の使用を控え平仮名を多用しているのに、読みにくさを感じない。それどころか文意が自然に読みとれる。その理由は、改行が分かち書き機能を担っていることと、平仮名でも意味を取りやすい和語を多用しているからである。表音文字が連続する「さあはやくかえれかえれ」は、漢字に未習熟な低学年児童や非母語話者に向けて書く場合、アルファベット言語と同じく、分かち書きの配慮が求められる。草稿では改行によって「さあ／はやく／かえれ／かえれ」のように分節し、意味の把握を容易にしている。

また吹きだし枠によって発話のまとまりを可視化できるため、句読点も必要としない。長めの発話（同一コマ内に）吹きだしを2つ設けたり、横長の吹きだし枠の途中にクビレを入れたりして、人物の話しぶりを紙面に再現できる。

3コマ目のテキスト改行ピッチは、短いもので2文字（「いや」「さあ」）、長くても7文字に収まっている。7文字の「きいているんだ」は、第8頁全体でも最長であり、第3コマの中でこだけ下にはみ出ているように見える。作品制作の段階が進んで吹きだし枠を設ける時点か、編集の際に、ほかの行との均衡を図り「きいて／いるんだ」のように文節で分節することになるのかもしれない。草稿全体を通覧すると、文節単位の改行分け意識が働いているようにみえる。ただし「ちかづか／ないほうが」のように、文節単位の意味的なまとまりよりも、見た目の字数の均衡を優先した箇所も見受けられる。

草稿中もっとも長いのは、第18頁の冒頭コマ「アメリカの奴は／にげられないように／円を描くように焼夷弾を／おとして／火をつけて」内3行目の11文字、次に長いのがその直前の2行目の9文字である。第6～7節で後述するが、草稿17～29頁は、東京大空襲で家族を失ったサブがその体験をゲンに語る場面であり、草稿後半のほとんどを占める。9文字の行はこのほかサブの台詞「フン／一九四五年／三月十日の／東京大空襲で／死んでしまったわい」（17:

3/5)」と、ゲンの台詞「おまえも／戦争で／つらい思いを／していたんじゃのう」(28:2/5)」の2箇所にもみえる。

以上4箇所の長い行は、いずれも草稿後半の17頁以降に集中している点に注意されたい。先の第2節で触れたように後半部は、作品の発想を書きとめた初期段階のメモである。形式の調整にはまだ手が及んでいない。後半部の11文字とか9文字といった長めの行は、他人に見せる浄書の段階に進んでいたら、前半に揃えて短めの改行に整えられた可能性は大きい。

文節を区切りの目安として小まめに改行することで、1行の字数は少なく抑えられる。1行が6～7文字程度であれば、目を上下に動かさなくても、行の上から下までが視野に入る。縦書きでありながら、字を上から下へと線条的にたどる必要はなく、1行6～7字程度からなる文字列を、带状に右から左に横方向へと面的になぞっていけば文意がとれる。コマ相互も右から左へと連なっていく。字と絵を追う視線の移動方向が同調し、言語と絵画の両テキストが同時に視認しやすくなることにより、読みの効率が高まり、速読も可能になる。

漢字と仮名が交互することで分かち書き機能を發揮する一般の表記法と異なり、改行に分かち書き機能を担わせる仮名中心の表記では、特定の語を際立たせる目的で漢字を限定使用できる利点がある。例えば第8頁では「原爆」や「放射能」などを漢字で表記している。音読みの漢語であるから漢字で書くのが当たり前という理由も勿論あるが「原爆」はシリーズ全体を貫く主題であり、後者は第二部の「放射能がうつる」という被爆者差別を象徴する重要語である。

第3頁に戻って、第8頁と見比べてみると、3頁の特に第1コマの吹きだし内に漢字が多いことに気づく。これは、駅名や路線名を目立たせる意図からでなく、固有名詞の一般的な表記法に従ったにすぎない。いつも見る漢字表記と異なると、違和感を覚えて戸惑い、視認に無駄な時間と労力を費やしかねない。

平仮名主用の表記にも関わらず、読みにくさを感じないのは、それが話し言葉の台詞であることにも起因する。絵とともに物語を進める駆動力となるのは、吹きだしに収まる文字テキストである。ほかの物語マンガと同じく『はだしのゲン』でも吹きだし内には、会話文か独語文（あるいは心内のつぶやき）つまり話し言葉の音声言語を模した文が記されている。書き言葉と違い、話し言葉では耳で聞いて意味の取りやすい語彙・表現・文型が好まれる。そのため硬質な漢語よりも日常的な和語を多用し（Unser-Schutz 2013: 109）、文構造も複雑なものは自然と回避され、文長も短く区切られる。

以上この節では、まず文字テキスト全般について、(1a) 視覚的に多様な提示の工夫がこらされ、(1b) そのため読む以前から文の内容や精読の必要性が予測しやすいことを述べた。そして吹きだし文については、(2a) 文節を基本単位に

改行しており、(2b) そのため読みやすさを保ちながら平仮名中心の表記を可能にし、漢字表記語の視認性を高めつつ、(2c) 縦方向の線条的な読みでなく、横方向への平面的な視線の走査を可能にしていることを述べた。

## 6. 第二部の語りが第一部と異なる点：ナレーターの不在

この節では草稿の第18頁に注目しながら、第一部と第二部草稿の語りの異同について考える。第1～2コマで、サブは東京大空襲の模様を「アメリカの奴は／にげられないように／円を描くように焼夷弾を／おとして／火をつけ」「そして／十字に火を／つけていくんだ」と概説する。また27頁1コマ目では「被服廠の／広場に大勢の／人がにげこんで／火の竜巻が／おきて…／みんな／やけ死んで／いった…／東京空襲で／約二十万人以上が／死んでいったんだ」と被害状況を述べる。18頁の第1～2コマは、台詞も素描も東京を俯瞰する上空に視点をおいている。また27頁の20万人うんぬんは後日の伝聞に基づいている。こうした客観情報は、第一部広島篇ではナレーションとして提示される。しかし第二部草稿にナレーターは設定されておらず、客観的な情報提供は第2頁冒頭の「1959（昭和34）年2月」というキャプションだけである。これ以外に、作品世界の外部から語りが加えられることはない。

下表1は、第一部広島篇の全文字情報のうち、ナレーション（語り）と背景に描かれた文字の比率を示す調査結果（大瀧2006、大瀧・樋口2006）である。この調査では、例えばあるコマに「語り」が含まれていれば、それを1単位の文字情報として扱っている。文字数でなく、コマ数を単位とした調査である。

表1 広島篇1～10巻の全文字情報に占めるナレーションと背景文字の比率

	第1巻	2巻	3巻	4巻	5巻	6巻	7巻	8巻	9巻	10巻	平均
語り	1.7	0.6	0.6	0.3	0.3	0.1	0.2	0.2	0.4	0.0	0.5%
背景	4.4	1.2	0.6	3.1	3.2	5.5	4.5	10.0	14.5	22.4	6.9%

（大瀧2006：126表2＝大瀧・樋口2006：128表2より抜粋）

上の表1「語り」欄を見ると、第10巻を除いて、広島篇には作品世界の外部から客観的に語るナレーターのいることが分かる。とはいえ全10巻の平均は0.5%と低く、ナレーションが物語を牽引するのではなく、作中人物の会話や独白などが物語を駆動していることが容易に想像できる。なお少年・少女マンガ各5作品の総文字数に占める語りの比率は平均して約2.0%にのぼるという調

査結果が報告されている（Unser-Schutz 2013: 73）。この結果と比べても『はだしのゲン』では作中人物が物語を進める原動力になっていることが分かる。

次に「背景」欄に目を向けると、ナレーター不在の第10巻が高い値を示していることに気づく。平均値の3倍強と、他巻に飛びぬけて高く、第10巻全文字情報のうち5分の1強を背景文字が占めている。そして再び「語り」欄に戻ると、第1巻の値が他巻に飛びぬけて高く、平均値のやはり3倍強となっている。

他巻に飛びぬけて高い値を示す、第1巻のナレーションと、第10巻の背景文字の事例を観察し、第二部東京篇草稿を考察する参照資料としてみよう。

第1巻の後半では1945年8月6日8時15分の原爆炸裂に向かい緊張が高まっていく。もちろん当時の広島市民は、人類初の被爆者になろうとは知る由もなく、いつもと同じ朝を慌ただしく過ごしていた。もし『はだしのゲン』全体が、同作者による1972年発表の自叙伝マンガ「おれは見た」のように現在から過去を回顧する作品ならば、主人公がナレーターを兼務し、原爆投下を客観的に語る視座に立つこともできる。しかし『はだしのゲン』の物語構造は、部分的な挿話として回想を交え過去を振り返ることはあっても、全体として物語内の時間は逆行しない。登場人物が作中を離れて原爆投下を客観視できない以上、作品外の全知的視点から物語に解説を加えるナレーターが求められることになる。

例えば第1巻241頁6/7コマ目には8月5日夜更けの日常風景が、ゲンの母「あんた／きれいな／星空ですよ」、ゲンの父「あしたは／ええ天気になつて／あつくなるぞ」と描かれている。続く第7/7コマでは場面が一転して「そのころ／星空のかなた／マリアナ諸島に／ある／アメリカのテニアン／原爆基地では／広島へ／むかおうと／している／七機の／B29編隊が／あった——」というナレーションが、滑走路に待機中のB29七機を上空から俯瞰する画像とともに示される。こうした場面の対比は、ナレーターの存在なくしては難しい。

では続いて、ナレーターのいない第10巻で客観的な情報が読者にどう伝えられているかを見てみよう。冒頭の第2頁1/6コマのキャプション「昭和28年（1953）3月」以外この巻にナレーション類は出てこない。その代役となるのが背景の文字情報である。163頁5/5コマ目、ゲンが注視する「被爆者に暗雲」という新聞記事にその典型例を見ることができる。背景文字はふつう手描きするが、ここでは新聞の紙面らしく見せるため、次の文章を活字で組んでいる。「被爆者に暗雲／広島市原爆障害者協議会の発表による／と被爆者に急激な白血病の増加がみられ／れ早速に対処することが決定した。／さらに原爆後遺症はほとんど全身病の／性格をもつと発表した。」

この記事は、ゲンの初恋相手であり被爆者の光子が、白血病で急死する伏線になっている。記事と同じ内容を、作中人物の誰かが伝聞情報としてゲンに

語る形式も考えられるが、それよりも新聞報道を通して知るほうが、客観情報として信憑性が高まるうえ、物語の展開にも無理が生じない。

このように第一部広島篇では、ナレーターやその代役を設定することで、作中人物＝当事者との役割分担を明確にしている。いっぽう第二部東京篇の草稿では、当事者であるサブが語り部として、状況を俯瞰し大づかみに概説する役割も担っている。語りの様式は色々で、どちらが正解ということもなく、その他の語り口も考えうる。例えば同じ作者の中編マンガに「あの街この街」という1973年の作品がある。この中に、東京大空襲で長男と長女を亡くした父親が、戦後生まれで戦争の実態を知らない次男に対し、当時の模様を語り聞かせる場面が登場する。一部俯瞰的な客観視点も交えているが、地を這う視点で火炎地獄を逃げ惑う様子が描写されるため、その語りには迫真感がこもっている。

第二部東京篇のサブが完成作品で結局どのように東京大空襲を語ることになるのか、それは草稿を読む一人一人が想像するしかない。なお本節で言及した「あの街この街」と「おれは見た」は、ほるぷ出版1995年刊「中沢啓治平和マンガ作品集」第18巻と第20巻に収録されている。

## 7. 読者のもつ既有知識への働きかけ、読書経験の個人化

第一部広島篇第7巻64頁に、ゲンが『夏のおわり』と題された本を読んで涙する場面がある。この本は、原爆孤児らの親代わりになって共同生活を営む元新聞記者の通称「おっさん」こと平山松吉が自らの被爆体験を綴り、ゲンらの尽力で自費出版にこぎつけた自伝小説という設定である。原爆投下直後の惨状が生々しく描写され、ゲン自身の原爆体験と重なる部分も多い。

この第64頁は、状況モデルの構築について考える上でたいへん示唆に富む。不特定多数に向けた文面の内容をテキストベースとして読解したのち、ゲンは個人の体験に照らして「おっさん」の物語を自分の物語に転化し状況モデルを構築している。テキストベースは、いわば物語内容の受動的な受容であり、標準的な読書経験を得ることに当たる。それに対し状況モデルは、能動的な受容であり、読書経験の個人化といえる。作者によって語られた物語を、読者それぞれが語り直し自分なりの意味を発見して、深い読みのレベルに到達する。他者の人生を、自己の苦楽として味わい、生きる糧とする読書行為である。

『夏のおわり』は『はだしのゲン』のメタ的な喩えになっており、どちらも書籍化までには紆余曲折をへた。「おっさん」には中沢啓治の姿が投影されている。また『夏のおわり』を読むゲンは、『はだしのゲン』を読む我々と重なり合う。我々はそれぞれの思いを抱いて『はだしのゲン』に接するのである。

さて、第二部東京篇草稿には読者の既有知識に働きかける仕掛けが随所に施されている。その仕掛けは大きく二分でき、一つは本シリーズに内在するもので、過去に読んだ広島篇の内容を想起し記憶を活性化させる仕掛けである。もう一つはシリーズの外部つまり読者個々人のもつ背景知識との共鳴である。

東京篇が広島篇の読書経験を呼び覚ます実例をいくつか紹介しよう。東京大空襲の体験をサブがゲンに語る体験談は第17～29頁にわたり草稿後半のほとんどを占める。サブは「おれの住む／下町をアメリカの／B29が／大編<sup>(ママ)</sup>体で／襲って／きて……(17: 5/5)」と語り始める。このコマは頁半分の大きさで、薄い鉛筆の下描きから想像するに、手前に向かってくるB29の編隊を真正面から捉えた画像を予定していたようである。よく似たB29編隊の襲来場面が広島篇第1巻106、245頁に描かれており、読者は既視感を刺激されることだろう。

このコマの台詞「おれの住む…」は右上にあり、その下に顔の輪郭を思わせるマルを配する。広島篇に親しんだ読者なら、コマ右下の人物が、コマ絵の内容について振り返る、お馴染みの構図だとピンとくるに違いない。この言わば回想構図は、シリーズの随所で使われている。

草稿19頁でもシリーズ内の既出場面と結びつく連想が利用されている。サブは「下町には／馬車屋が／いっぱいあって／その馬に／火がついて(19: 1/4)」馬は／あれ狂って／人の群の中に／とびこみ／あばれまわり(2/4)」けられて／つぎつぎ／死んで／いくんだ(3/4)」と語る。生きている馬に火がついて暴れまわる姿を実見した人はほとんどいないであろうが、読者は広島篇の第1巻256頁や第5巻11頁ですでに目撃している。特に前者は全頁を使った大コマであり鮮烈な印象を残す。草稿19頁にあるのは馬の頭部のごく簡素な線描にすぎないが、本シリーズ愛読者の脳裏には暴れまわる馬の姿が蘇るのである。

このほかにもサブは、ゲンと共通する体験を次々と語っていく。例えば、草稿26頁1コマ目の防火用「水槽には／死体が／山になって／つまれていた」「あつくて／みんな／とびこんだんだ」にせよ、同3コマ目「川もふくれ上った／死体で／いっぱいだった」にせよ、サブが語る戦慄の情景は、第一部2巻45、65頁、第5巻12頁、第7巻70頁などで語られる広島の惨状に通じる。本作ではグルンステン(2009: 281-297)のいう「編み組み(tressageトレサージュ)」つまり離れた頁や別の巻に散在する画像同士の照応関係が巧みに奏効している。

シリーズ内で以前に得た擬似体験が、いま目にしている場面と結びつくばかりでなく、読者の実体験も読解の過程に組みこまれる。例えば、草稿12頁の上半分を占める第1コマには「西郷像」の3文字が薄く縦にメモ書きされ、次の2コマ目には「これが／有名な／西郷さんの／銅像か…」というゲンの独白

が続く。上京したての地方出身者が言いそうな台詞である。読者が共有する予備知識を、作品世界に引きこむ状況設定場面に組みこんだ一例である。

かくして、作品世界と各読者の内面世界とが共鳴しあい「はだしのゲン」の物語は、各人なりの「わたしのゲン」として独自の意味を帯びることになる。

## 8. おわりに：やはりその先が読みたい

小論は『はだしのゲン』第二部東京篇草稿をおもな考察資料として、第一部広島篇も参照しつつ、読者がマンガに引きこまれる機構の一端に触れた。具体的には、(1)心身の感覚に作用するオノマトペ、(2)視認性に優れた文字表記、(3)読者による物語の個人化、の3点について論じた。

これら3点は、小論で参考にした先行研究の知見に鑑みて、『はだしのゲン』に留まらず、程度の差こそあれ日本のマンガに広く見られる共通の特徴だと考えられる。しかしその一方で、第(2)点目の文字表記などは、作家や作品によって個別差が大きいのも事実である。第2節で前述したように『はだしのゲン』は掲載誌が3度変わり計4誌をまたいで連載が続いた。掲載誌（の編集方針）は漢字使用率など文字表記に影響を及ぼしうる。全10巻を通覧すると文面の様相に微妙な差異が観察されるが、今回はそこまで踏み込むゆとりがなかった。

第(3)点目については、作者の中沢啓治に寄せられた『はだしのゲン』第一部に対する反響（中沢1991）から、様々な読者が、様々な形で本作に接し、様々な戦争観・原爆観を形成していたことがうかがわれる。愛読者の声援に後押しされ、第二部の構想（中沢1994：227-228）を温めていた中沢であったが、白内障を患って視力が低下したことにより画筆を折る苦渋の決断を余儀なくされた。

第一部が完結した当初、中沢には続編を描く計画はなかったそうで「第一部を読んで、余韻を残してそれぞれ読んだ人が、ゲンが東京へ行ってもどうなるか〔…中略…〕それぞれ考えてもらったらそれでいい」と語っていたそうである（大村2013：72）。中沢を第二部の制作に向かわせたのは、ぜひともゲンの続きが読みたい、という愛読者の熱い声であった（中沢1991：221）。結局、描きかけの草稿32頁だけが最後で最良の贈り物として遺された。その先は「それぞれ考えて」自分の心にゲンを描き、自分の人生を死にもの狂いで「とことん生きて生きて生き抜いて（10巻253: 3/4）」いけと言われているような気がする。

## 参考文献

- 卯城竜太 (2014)「マンガの分際、アートの分際 (インタビュー)」河出書房新社編集部 編『『はだしのゲン』を読む』河出書房新社30～37頁
- 大久保紀一郎 (2021)『小学校高学年児童のマンガの読書実態と読解プロセスに関する研究』東北大学博士論文、<http://hdl.handle.net/10097/00134525>
- 大瀧友織 (2006)『『はだしのゲン』の計量的分析:表現変容プロセスに見る〈感性〉と〈理性〉の揺らぎ』大阪大学人間科学部社会学・人間学・人類学研究室『年報人間科学』第27号121～134頁
- 大瀧友織、樋口耕一 (2006)「マンガを「言葉」で読む:計量的分析の試み」吉村和真、福間良明編著『『はだしのゲン』がいた風景:マンガ・戦争・記憶』梓出版社119～146頁
- 大村克巳 (2013)『『はだしのゲン』創作の真実』中央公論新社
- 岡本克人 (1991)「日仏漫画の対照言語学的研究:オノマトペを中心に」『高知大学学術研究報告人文科学編』第40巻23～39頁
- 小山内秀和、楠見孝 (2013)「物語世界への没入体験:読解過程における位置づけとその機能」心理学評論刊行会『心理学評論』第56巻4号457～473頁
- グルンステン、ティエリ著、野田謙介 (2009) 訳『マンガのシステム:コマはなぜ物語になるのか』青土社
- チェン、ドミニク (2022)「物語の受容とウェルビーイング:マンガと他メディアの比較を通して」鈴木雅雄、中田健太郎編著『マンガメディア文化論:フレームを越えて生きる方法』水声社303～318頁
- 中沢啓治編著 (1991)『『はだしのゲン』への手紙』教育史料出版会
- 中沢啓治 (1994)『はだしのゲン自伝』教育史料出版会
- 中澤潤 (2004)「マンガ読解力の規定因としてのマンガの読みリテラシー」日本マンガ学会『マンガ研究』第5巻6～25頁
- 中澤潤 (2005)「マンガのコマの読みリテラシーの発達」日本マンガ学会『マンガ研究』第7巻6～21頁
- 中澤潤 (2022)「マンガの読解過程とリテラシー」日本心理学会『心理学ワールド』第96号 (2022年1月号) 23～24頁
- ベルント、ジャクリース (1994/2007新装版)『マンガの国ニッポン:日本の大衆文化・視覚文化の可能性』佐藤和夫、水野邦彦訳、花伝社発行、共栄書房発売
- 四方利明 (2006)「『境界』で出会った「他者」:学校にとっての『はだしのゲン』」吉村和真、福間良明編著『『はだしのゲン』がいた風景:マンガ・戦争・記憶』梓出版社182～210頁
- van Dijk, Teun A. and Kintsch, Walter (1983) *Strategies of discourse comprehension*. New York: Academic Press.
- Unser-Schutz, Giancarla (2013) *The role of language in manga: From the point of view of structure, vocabulary and characters*. (ウンサーシュッツ、ジャンカーラ『マンガに

読者を引きこむマンガの言語的な機構——中沢啓治『はだしのゲン』第二部東京篇草稿をめぐって——

おける言語の役割：構造・語彙・登場人物という三つの観点から』一橋大学博士論文、<https://doi.org/10.15057/25798>