

日本

現代漫畫小論

石子順造著
謝文福譯

近來對於漫畫的論述突然多起來，並有各種的論法。不過不管是以兒童教育的觀點來論，或以社會心理學的觀點來說。就現行的漫畫來考察一些事體的話，不論誰都會很快的以下述的幾個條件作爲前提來加以論述。

第一：以漫畫爲傳播媒體或資料信息。換言之，漫畫可以很快的而廉價的複製，且侵入民衆的日常生活中，成爲具有活力，也可能成爲真正的社會現象的媒體。繪畫只是抓住原物的一點特徵，在幽默性及諷刺性方面遠比不上漫畫。電影及電視的漫畫來

說是屬於活的影像，一瞬即逝。若要發展印刷漫畫，則印刷漫畫非找尋自己特異的表現方法不可。

第二：漫畫有它特異的表現理論及構造，如果把漫畫視為繪畫的一種或是與一般大眾文學等量齊觀的話，便產生了多方面的誤解。

第三：若把漫畫看成專爲了發痴笑，或消解日常生活不能得到滿足的欲望而設計的產物的話，畢竟是無法探究到漫畫的真髓。而且並非持這種論調就找不到可資考察的漫畫。像在昭和三十年代所一度流行的「劇畫」常具有相當深含的意義、若以膚淺的見地來考察很難窺其堂奧。

第四：漫畫不能作爲美的價值的水準的討論對象。諸如隨便以外國學者所說的漫畫與電視才是未來的文明，或者說至少它是一種藝術，或說不，它不是一種藝術等，這些都不是探究漫畫的方法。這種光以藝術爲觀點的看法只是論評者本身的偏見而已。一旦將漫畫做爲一種有教育價值的作品，它到底是不是一種藝術就不是爭論的問題了。漫畫是民間日常生活中重複出現的欲望、知覺、想像力、概念等相互交流的事實做爲基本精神的產物。

在此僅將以上的四個前提中的第二個，「漫畫表現的理論與構造的獨立性」做個簡單的補充說明。

漫畫以形式來分可分爲單劇（普通稱爲「卡通」）及連續劇二種。很多人把卡通評爲文學性的繪畫劇。但是像泰山橫山的卡通（社會戲評）裏，把它評爲像新媒體的一部份，具有新聞性，可「讀」的東西。與漫畫的以美爲對象，完結的，價值的（看的價值）要點式的東西截然不同，泰山氏的客觀的，敏銳的，描線不能單純的比喻爲圖象。人物的特性並非特定的固有名詞，只要稍爲改變一下服裝，帽子即可搖身一變而爲警官、學生。同理，筆下的漫畫人物可能是無名的一般男性的一種名詞，不像畫裏的人物始終有視覺受約束的感覺，因此什麼樣的畫也不能算是漫畫。

連續性的單劇漫畫（指人物不變，而演出內容更迭）的場合，這種特性更爲明顯。連續漫畫所給予人們的戲劇感，不管是四篇一劇或長篇連續劇，都具有一種可稱之爲劇的文法的非連續的連續動力。觀眾的視野被限定在各別的戲劇裏。把各劇間依各人的欲望，知識，體驗接續起來，觀眾可以體驗（聽）劇中的

對白，有時並學它的語氣，並可享受到視覺（如看畫）的滿足。跟着一齣一齣的更換，這種看讀聽講等的知覺、認識等具有節奏感的動態體驗便可把漫畫與繪畫、小說、電視、電影以及故事畫，連環畫劇（日本原語紙芝居）分別開來。連續漫畫的趣味不單是故事題材和人物的問題。

在漫畫裏，「畫面」上無聲的聲音用一套設計好的文字來表達，用眼睛可以「聽」到。戰後的故事漫畫，導入了電影的描述法配音則依照文字，由買者依自己的劇感參照文字配入，因此當印刷漫畫人物出現在電視幕上時，因過去未曾統一的配音而感到聲音不合。

漫畫並非只是故事或圖象而已，而是試圖尋求讀者的生活經驗將它戲劇化。不用說這就是興趣的地方，雖有些含糊，可是對讀者來說，却是確實實具有價值的生活經驗，一旦由製造商以商品送入消費者手中，馬上被讀者選擇購買而流行下去。

且說，在昭和四十年以後，被稱為戰後第二期及第三期的漫畫鼎盛期間，到處可見到稱為「劇畫」的

單一模式的漫畫本。昭和四十年以後的漫畫盛風也因「劇畫」的出現而熾熱化，可是劇畫的出現並非是為日本漫畫史上帶來轉機的直接理由，劇畫的產生原因實在是因日本戰後的情況應運而生的。

劇畫的發源地是在燈光不足的簡陋房子間，堆滿了書皮沾滿手垢的書本的書本出租店。昭和三十五年時，全國這種書店足足有三萬家。店裏經常擠滿了年青人（包括學生）。這些人由於戰後的復興，比較有自覺性的人，對於經久的渾渾噩噩生活感到厭倦，而產生一種對新事物的饑餓感，因此想到逛逛書店，在這種書本出租店裏可以很便宜的借到書本，並且連帶着一些卑俗的好奇心，想看看到底還有沒有更新奇的東西。結果發現除了被稱為「赤本」的風俗讀物外尚有漫畫，出版這些漫畫的出版社多半在關西地方。當然這些出版社規模都極小，而且沒有編輯員，由於漫畫書便宜而暢銷，當時並沒有人去注意到漫畫對兒童及文化會有什麼影響，因此給予漫畫一個轉生的契機。在戰爭中失去了左腕，穿著白衣街頭行乞的水木氏，戰後致力於連環畫劇的製作，之後成為漫畫家，他回憶當時的情形說。

「出租漫畫是個極風險的事，那些書全部自己一個人畫的，賣不出去的話還要負責。稿費相當低，一冊只三萬元，而且還得相當拚命，如果出書二次還賣不出去就會被辭職，在那時心頭始終沒鬆過。現在畫「劇畫」的人們都有同樣的感受吧。」

另外，只有小學畢業碰到戰敗，於是停學就業つげの義春氏，十六歲就成為漫畫家，他說：

「出租漫畫時代的製作態度，以現在的眼光來看實在很草率，可說是完全為吃飯而畫，當時以為不可能一輩子靠畫漫畫活下去。自己畫的書沒留下半本，過了二、三年後，連自己畫的內容都忘得一乾二淨，因此制作時跟本沒有集中精神。出租漫畫的業界人士也自覺此行業不太光明正大，不但不認真，而且還常大量的盜版。可是誰也不互相揭瘡疤，真聰明，否則自己也會遭池魚之殃」。

雖然引用得稍冗長，可是這兩個人的話却直接道出了劇畫的真面目。

劇畫的命名者（昭和三十三年）辰巳氏對於漫畫須具諷諧性之說甚表懷疑，他說：「在此之前漫畫都是小孩看的，可是爲了要製作適合成人看的漫畫所以

命名爲劇畫。爲此，其情節也排除了空想性而改以生活記錄，寫實及心理描述等內容」。可是辰巳氏的這個說明，恰好證實了水木氏及つげ義春氏所說的爲生活而畫的內在心情。戰後的復興而產生的爲生活而作畫的漫畫家，與代表正義與和平，奉行科學及民主主義萬歲的代表漫家手塚治蟲完全無關，這些人縱使對漫畫有興趣也不能像手塚氏一樣不爲生活而作畫，這種對手塚氏的羨慕、嫉妬、以及爲商品式的作畫而產生的醒覺，漸漸的在畫風上及情節上表現出暗淡殘酷的表情。而由諷諧的畫風轉爲寫實的描述，這可能就是劇畫產生的原因吧。

出品者與接受者之間的連通，不管怎麼說總是在作品與商品，表現與生活之間成立。作爲媒體也好，訊息也好都是屬於劇畫，在這裏沒有生活與文化或政治與表現的二分法。若要以二分法來說，那只有非文化與非政治了，不容分辯的，這種渾沌而無條理的硬感，却存於孤獨的接受者與出品者之間所相互溝通的生活地平線上。完全超越了焦躁與不安的對象化意識上產生了劇畫。正因爲如此，劇畫與在戰後以民主主義的正義與進步的理念爲糖衣所出品的漫畫迥然不

同。つげ義春在一次座談會上追述他以前不知道有個六十年安全保障。可是知道有六十年安全保障而在宮殿前示威的人也和我差不多。（意思是這些人沒真正了解民主而濫用民主，示威者與畫家都是）

劇畫最初是辰巳さいとうたかを以及佐藤まさあき（正秋）等劇畫室同僚的作品的稱呼，其後「影」、「摩天樓」、「迷路」、「魔像」的作者。以及過去爲出租漫畫的畫家都成爲劇畫家，其中包括水木、つげ（告）春義、白土三平、平田弘史、旭丘光志、橫山、影丸讓也，小島剛夕等。

水木的鬼太郎連載篇、白土三平的「忍者武藝帳」等都是出租漫畫的產品，可是昭和四十年以後，電視的普及，週刊的連載，使得書本出租業大爲衰退，劇畫在過去僅登載在三流的週刊上，其後也漸漸移向二流、一流的月刊上，樣式也一改過去的商品式，首先以市民權的取得爲題材，爲新的漫畫風氣做一開導先端。

不用說這些都是因過去以電視、漫畫爲準食物成長的戰後小孩好不容易都達到了青年期，他們受到過去所追求的長篇小說，以及白土三平所著的「忍者武

藝帳」（忍者武藝帳是一本不知漫畫樂趣的樂天的進步的文化人對政治主義的批評）的幫助而興起的風氣。一旦風氣一開，靠著大眾傳播的偉大力量，週刊、月刊的漫畫專門雜誌竟多達三十幾種，發行總數超過一百萬本的少年漫畫週刊的讀者，大部份是青年人。許多的新流行語都由廣告及漫畫產生。大出版社更出版了與文學全集同樣精美的漫畫全集，而且馬上銷售一空，電視的漫畫節目也成爲最高收視率節目。年所得超過五千萬的漫畫家足有十來個，這些怪現象幾乎是一夜之間突發的。當然以流行現象來看，由忍者、怪獸，而爲熱血運動家漫畫，滑稽笑料等變化，有如風景的變化，可是收視者間微細的不同感受完全被抹煞了。若以先前所說的所謂漫畫的「劇感」須由受者直接參與，享受、評價、選擇的着眼點來說，漫畫風氣不應完全歸於製作者單方面的表現。就此點讓我們來看看幾個作品看看其趨勢如何。

例如今日，年青人最喜歡的作品裏有本宮寬志的「孩子王」（在「少年跳躍」的小說中連載）長篇小說漫畫及谷岡安治的「瘋狂」短篇小說。兩者之間除了幾個河內腔的下流話及罵人話相同以外，幾乎沒有

一點共同點。可是本宮迷們有一大半同時也是谷岡迷。當然谷岡的漫畫主要是刊登在適合成人閱讀的週刊，而本宮除了「孩子王」之外就沒出刊其他了。所以錯開的讀者應該相當多。

「孩子王」是將ちずてつや所著的「明日のジョー」及「巴里斯的旋風」，川崎所著的「巨人之星」，白土三平的「カムイ傳」等漫畫的精彩部份加以剪接重編而成，並加上流氓電影及戰國時代武將故事。換言之，此為典型的漫畫材料。故事中有一位把學生服的前胸拉開、露出胸襟，帽子向後傾載，一副不良少年姿態的中學生名叫戶川萬吉的男主角，天性剛毅，講義氣而純情，果斷勇敢。由於他常奮勇與惡人拚鬥，漸漸地他的嘍囉們，以及欽羨他的人格而來支援的乞丐們及殘廢者多起來。由一個漁村的英雄而成為擁有一千個部下的領袖，在東京的股票市場賺得了二億圓，把這些錢全花在村裏，最後因為被誤解，結果跑到山上築城與部下共守，不畏警官的圍攻。其後自首被送入少年感化院，馬上又成為該感化院少年們的領袖，出院後一方面戀愛，一方面向全國黑社會領袖之名銜力爭。故事目前僅發展至此，在故事中，穿

掉許多人生教訓的話語，但絕非表面的說教方式，而完全在洋溢熱情及戲劇化的動作中表現出來。

反之谷岡的漫畫裏的情節簡直單純得沒半點問題他所取材的儘是些、親與子、男女，上司對部屬等單純對立的人間關係。表現出亂發狂言、罵人；髒話及與欲望直接連結的現實追求。它不像本宮作品的那種具有柔和、兼帶寫實的味道。反而有一種強烈的誇張感。「孩子王」可說是倫理的、社會的，而谷岡的漫畫則非倫理，無秩序的非集團形態。

不管如何，以私情或利欲為原動力而付諸行動的漫畫表現，兩者沒有一共通點，谷岡的作品可說是捕捉赤塚不二夫的作品所遺留下未交代清楚的遺憾感而發展出來的延長作品。另外再揉和佐藤所著「薪水階級」的自嘲與挖苦文風及東海林氏的傷愁之情表現出來。其結局如何我們大可不必理會它。反觀宮本的作品好像有一種內在根性支撐的有計劃性的使人難以忍受的私情充滿其間。這些私情透過薪水階級人士，學生把現今的年青人那種多重的憂鬱，不滿以渴望實現及對照方式，不管是消解性或是挑撥性都將其漫畫化、這二個作品雖不能說是非良知的，但至少也可說是

具有非良知的私情，可是却很談諧而廣受歡迎。

若談非良知的讀物，可能有人說喬治秋山的「錢ゲバ」，「アシエラ」或是永井豪的「ハレンチ學園」更是如此。可是我却不同意。「錢ゲバ」因為以水俣病為主題，因而對自己的惡行失去快活，對善行也持有惡意，這是對正義，良心存有不當，自我主義的非常有良知的圖式為戲劇的基材，何況「ハレンチ學園」中，一開始就以及常識的姿態出現，例如反優等生即是優等生。「ハレンチ學園」的第一部的結尾則以咒咒戰爭結束，由此可證明此書還是基於良知的一面。在「巨人之星」裏所見到的古典人物正與以反面補強手法寫的「ハレンチ學園」相吻合，並成為流行漫畫的一支主幹。這些作品並非表示成人們缺乏想像力而無法將小孩和青年們對悠然自得的渴望以快活談諧的方法來表現。

流行漫畫的另外兩支主幹，幽默漫畫及樣板式的劇畫則太過於呆板無變化。主要是以作用上來說，幾乎所有的流行漫畫都無法從好像可以消解欲求不滿的，暫時性的談諧消解劑的窠臼裏逃出來，即是搔不到人們心中痛苦的癢處。換言之只有能够喚起良知的漫

畫才能達到娛樂的價值。若以我最先所說的漫畫要能够消解日常生活的欲求不滿才有意義為前提的話，漫畫本身並非有意自我否定這種作用，可是它却非與時代情況息息關連而生存下去不可。如果有人反問，到底漫畫是否真能消解欲求不滿時，而且答案是肯定的話，那麼如果只是這種程度的欲求不滿，放著不管它也沒多大礙事嘛！可不是嗎？天天過著重複而呆板的生活，忍耐著活下去的慘狀真不希望漫畫中看到呢？即使漫畫如果始終在以好像是能消解痛苦的暫時性作用上徘徊的話，那麼它的知覺，想像力，概念只是守在既存的日常性體制中而無法超越。它就毫無機能作用可言了。

時常在月刊漫畫誌「がろ」裏發表作品的つげ義春、つげ忠男，林靜一、淀川さんぼ、赤瀬川原平等作家們都不把漫畫看成娛樂用的商品，可能也不把它看成藝術作品，而是把漫畫專有的「談諧」因自己生活上無條理的欲望而引到「無趣」上。可以說，他們是把心中一直想畫一些與漫畫風氣無直接關係的東西，可是一直沒去畫所梗在心頭的矛盾都表現到漫畫上去。對他們來說，漫畫並不存任何欲求不滿，只是有

時想要表現些什麼的潛意識所產生的結果會成為漫畫的作品。這些人的作品每每成為現存漫畫的反漫畫。有時被評為「非漫畫的漫畫」。

漫畫本身，分化的出現在高、低級場所，讀物中，從公共廁所牆壁及校舍牆壁上的塗鴉，或是各種傳單，地下報紙，所有低俗讀物，雜誌等。「動亂時代，漫畫家須別具慧眼」的比喻也正說明了漫畫的真實性能在民衆日常生活中洞見世態變換的原因。在這個鉛字印刷漸趨式微的時代正迎接著繁榮的漫畫時代的來臨，有人說最近的年青人看漫畫看得太多了，以致

於頭腦不太靈光實在是個很鄙俗的見解。漫畫由於印刷術的改良，發達以及靠著大眾傳播的力量，更而受惠於電視的普及等所產生的相乘作用，使得漫畫風氣持續不衰。而且目前製作手法已朝向商品化、企業化。與過去的以個人手法（說得難聽些是小說式作品）的作品不同。這種鼎盛風氣的保持，以及現代化的轉機已漸逼近，漫畫論亦不是因這些後知後覺的漫畫迷的騷動才產生的。而是早在很久以前就想以生活感覺的化身等待著發言的機會，好不容易到今天才時機成熟。

由權威教授
專家執筆的
翻譯天地
RENDITIONS MONTHLY
每冊 NT\$20
全年 12期 NT\$200
郵撥 111701
電話 3318080

明道文藝

郵政劃撥帳戶二六四六二號

地址：臺中縣烏日鄉中山路九九號

定價：每冊新臺幣三十元

全年（十二冊）二九〇元