

14

「芸術」に挑戦するマンガ —井上雄彦「最後のマンガ展」を例に

ジャクリーヌ・ベルント

韓国などの海外とは対照的に、日本のマンガ領域においては、マンガを「芸術」と位置づける努力があまりなされなくなってきた。ベルギーのブリュッセル¹やフランスのアングレーム²、また韓国の富川にあるマンガ館³と同等の国立マンガミュージアムが、日本にまだ存在しないこともそれを裏づけているだろう。しかし、山中千恵（2011）は、日本マンガ関係者の間の「芸術」に対する懐疑に、「国家がマンガという日常文化に介入してくることへの拒否感」が潜んでいると指摘する。つまり、「日本の大多数の人々にとっては〔略〕マンガ文化は私的な領域の楽しみであり、公的な共有を目指す理由がない」からだと言う。異文化間のこの根本的な相違は、例えば、京都国際マンガミュージアムを訪れると確認できる。

ところが、「芸術」やミュージアムといった近代的制度の権威を借りながらマンガの文化的価値を主張することは、1990年代までは日本においても例外的ではなかった。例えば、1990年に東京国立近代美術館で開催された手塚治虫の回顧展や、1998年に東京都現代美術館と広島市現代美術館が企画した「マンガの時代 手塚治虫からエヴァンゲリオンまで」という戦後マンガ史を概略する大規模な展覧会は、疑いもなくマンガの文化的公認のために重要な役割を果たしていた。しかし、ゼロ年代

1 1988年に開館した Centre Belge de la Bande Dessinée (CBBĐ)。

2 1990年に設立された Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image (CNBDI)。

3 2009年に開館した韓国漫画博物館。

以降、公立美術館がマンガ展に対する熱意を失ってしまったことも事実である（金澤韻 2011: 127）。その一つの原因として、ミュージアムの展示空間とマンガ特有の物語性の相性がよくない点がしばしば指摘される⁴。まさにこの点において、2008年春から2年間にわたって日本国内を巡回していた「井上雄彦 最後のマンガ展」は画期的であったと言えよう⁵。「バガボンド」⁶の新エピソードを提示した本展は、藤本由香里によると、『マンガ展』というものの概念を変えた⁶のである（藤本 2008: 68）。確かに、原画や史料ではなく、「会場で読むための描き下し」（村田 2009: 141）を中心に据えたマンガ家自身の手による展覧会として、例外的に面白い展示方法を見せてくれた。

出品された絵に加えドアや壁もマンガのコマや紙面といったフレームの役割を果たしたが、来館者の視線は、壁に掛けられた絵のサイズや高さの変化に導かれながら、予め用意された「読書」方向に従って線的に進んで行く。途中でこの方向が日本式の右開きから西洋式の左開きへと移ったことに気づかないほどのスムーズな鑑賞リズムを、たまにジグザグの形をとる壁面や照明のコントラストが補完した。さらに、マンガの一コマを和紙と墨で大きな毛筆画へと描き直すことによって、マンガを読んでいるときに見逃しやすい描線などにも注目することができ、感性的に面白かった。

美術史家の山下裕二によって日本水墨画史や日本画の系譜と関連づけられた井上の毛筆画は芸術志向の印象を与えたが、展覧会場でしか読めないマンガの一回性および会場内の厳しい撮影禁止も「アウラ」めいた雰囲気醸し出した。さらに、マンガ誌に掲載する場合は「物語の意味を正確に伝えなければならない」。しかし、「その枠から出たい、自由になりたい」（村田 2009: 144）という井上の展示企画に対する意図も、芸術家としての自己表現やそれが含む実験性を想起させた。

展覧会場のレイアウトやその感性的魅力、そしてマンガを徹底的に物語表現として捉える企画は全面的に歓迎され、「ミュージアムの常

4 例えば、高橋瑞木（2011）を参照。

5 以下は、ベルント（2009）、（2012）の日本語改訂版である。本展は上野の森美術館、熊本市現代美術館、天保山サントリーミュージアム、仙台のメディアテークで開催された。

6 1988年から『モーニング』において連載。

識に囚われていないマンガ家だからこそ可能だった」(村田 2009: 141) という評価さえ与えられた。しかし、この「ミュージアムの常識」と距離をおくことで、マンガの市民権にこだわらない、新鮮なスタンスが得られた反面、本展を「ミュージアム」と「マンガ」の枠内に留まらせてしまうことにも至った。つまり、「私的な語りを許すマンガは、美術館の権威や公共性を揺るがせ、なぜ、マンガについて語る場所がミュージアムでなければならないのかを問題化する」(山中 2011) 努力は一切見当たらなかったのである。換言すると、本展はマンガの文化的市民権を強化したかもしれないが、マンガ展を通してミュージアムの長所と短所に対する意識を高め、さらに日常的消費生活の条件下、社会的・歴史的「外部」を積極的に求めないマンガ文化をその「外部」と絡み合わせる⁷といった批評的可能性は考慮しなかった。作家自身と彼をサポートしていた学芸員は、マンガと現代美術館をめぐるコンセプト的なチャレンジを技法的なチャレンジにすり替え、「いかにしてマンガを空間に落とし込むか」を中心的な問題にしていた。本展がかなり保守的な印象を残したのは、そのためでもあっただろう。

というのはまず展示された絵に当てはまる。ページを捲らせる印刷物としての「バガボンド」であればマンガの墨絵的画像は現代的なものに映るが、展示用の毛筆画へ変わると、一昔前のものに見えてしまう。「紙面のうえで連続していたコマをバラバラに切り離して、ひとコマをひとつの作品にする」(村田 2009: 151) アプローチは本展を貫いていたが、それぞれの絵は前後上下の他の絵との密接な相互関係にある「コマ」でも、自己完結性が求められる「絵画」でもなく、自律の「作品」より手堅い「クラフト」に映ってしまったのである。「蓼食う虫も好き好き」と言われるように、絵の趣味については議論にくいので、「マンガを読む」ための本展は一体何を「読ませた」か、そしてどのような読み方を促したかに焦点を移してみよう。

本展が提示するのは、最期を迎える宮本武蔵が一生の間に出会った人々、特に父との葛藤を思い出してから、「母」に守られる幼児に遡り、最終的には少年に若返ったかのような武蔵と小次郎がともに地平線に向かって去って行く、という夢物語である。そして感情的クライマックス

⁷ 筆者の「芸術」観についてはベルント (2011b) を参照。

クスとして、最も広く天井の高い部屋に8点のモニュメンタルな墨絵の母子像が用意されていた。東洋的素材が採用されているものの、母子はその服などを除いて東洋人に見えないほど西洋的アカデミズムによる身体描写を特徴としている。この折衷的な画風は、東アジア系社会主義リアリズムの絵画を連想させるだけでなく、提示された物語の感傷性とも手を組んでいた。「他者の夢を見せてくれるマンガ」とか、「本当に強い者とは何か」などの読みがなされていたが、クライマックスとしての母子像に着目するなら、自らの暴力的生涯を反省する男が、最終的に母性的女に慰めあるいは救いを求めることに辿り着いたと言えよう。それを手がかりに、20世紀末、話題になっていた母性社会論、つまり「母性社会」としての近代日本を想起することもできるだろう。

本展の受け取り方として目立ったのは、その墨絵が、上記の山下裕二の技法的評価を除いて、美術史と関連づけられず、また、それらの絵が担う物語も問われなかったことである。この物語は確かに「暴力」という主題を中心に据えるが、この主題の把握は社会的力関係や個人の選択肢にも、マンガにおける暴力描写にも適用されず、むしろ「政治的に正しい」と思われる暴力批判の一般論、またそれにふさわしいジェンダー観に留まってしまふ。しかし、このような批評的「読み」は、母子像の前で涙を流してしまった来館者の過半数にとって、しかも本展をサポートしていた現代美術の学芸員やBTの評論家などにとって妥当なものではなかつただろう。長年「バガボンド」と接触し続けていた上、本展を見に行つた読者は、そもそも物語の批評的「読み」とは別の次元に位置づけられるキャラクターや作家の方に注目していたに違いない。その場合、「マンガを読む」とは、筋を追って行くのに必要な最低限の意味のみを受け入れ、批評することを止めて感情移入と自己確認に没頭することを意味するだろう。

現代美術館が元来、人々に、広義の社会と批評的につながる表現と出会わせる公的^{パブリック}な場であるとすれば、本展は、墨絵と暴力、そして母性に加え、現代美術館のパブリックな使命の難しさという側面を「読ませた」のではないかと結論できる。よく指摘されるように、マンガは美術館に入ることによって、どうしてもサブカルチャーとしての逸脱力が奪われ、保守的なものとなつてしまふ。村田麻理子はその原因

を、「『輸入された』ミュージアム文化と『自生した』マンガ文化」(村田 2009: 166) との相容れなさの他に、ミュージアムが相変わらず求める「アウラ」と「芸術性」に見出している。しかし本展はむしろ、「芸術」の権威および社会的必要性の彼方に美術館を追いやってしまうマンガの力、しかもその示唆する日本特有の事情を自覚させたと思われる。

「マンガ」についても、ミュージアムでのマンガ展示についても考察させない点において、「井上雄彦 最後のマンガ展」は、まさに今までの流れの「最後」の頂点であったが、「マンガ」と「ミュージアム」を対等な交流関係におく企画ではなかったと言える。それを裏づける問題状況は、山中千恵が指摘している通りである。「芸術」に対する懐疑が根強い日本の状況には、韓国におけるその軽薄な通用が相当するように思われるが、両側は「公的共有」の「公」を、市民社会の公共圏よりも国家による公認と同一視してしまう傾斜が注目に値する。「国民でもなく、ばらばらな個人でもない」⁸ 市民社会という視点をとると、国家の権威とは異なる意味での「芸術」に目覚めるだろう。「芸術」という名にこだわり続けるか否かはさておき、物事に対して見慣れなく多面的なスタンスをとらせる場として、既存のマンガ観への挑戦にもなるかもしれない。上記のように、提示された物語を「メタ的」に読みながら社会的「外部」と接続してみる試みは、市民社会のコミュニケーションを促すはずの「芸術」との接点を持ち、マンガ展示やマンガミュージアムをめぐる現状の行き詰まりを超えていくための切り口を示唆しているだろう。

8 山中千恵 (2011) 参照。

参考文献

- 金澤韻 2009. 「マンガ x 美術館」、表智之他共著『マンガとミュージアムが
会うとき』臨川書店、pp. 79-137
- 2011. 「美術館での漫画展 『横山裕一 ネオ漫画の全記録：私は時間を描
いている』展についてのレポート」『美術フォーラム 21』、24 号、特集「漫
画とマンガ、そして芸術」、醍醐書房、11 月発行、127-131 頁
- 高橋瑞木「マンガ展の困難について」『美術フォーラム 21』、24 号、特集「漫
画とマンガ、そして芸術」、醍醐書房、2011 年 11 月発行、123-126 頁
- 村田麻理子「ミュージアムにマンガがやってきた！」、表智之他共著『マンガ
とミュージアムが会うとき』臨川書店、2009 年、139-230 頁
- 藤本由香里「展評 『マンガを読む』ということを体感する」、『クイック・ジ
ャパン』81 号、2008 年 12 月、68-69 頁
- ベルント、ジャクリーヌ / Berndt, Jaqueline 2009. 「『井上雄彦 最後のマンガ
展』 成功／失敗の元」、『視覚の現場』第 3 号、醍醐書房、2009 年 11 月、
56-57 頁
- 2011a. “Manga museal, oder: Wer legitimiert wen?”, in: Thomas Becker, ed.,
Comic: Intermedialität und Legitimität eines popkulturellen Mediums, Essen &
Bochum: Ch. A. Bachmann Verlag, pp. 177-192.
- 2011b. 「漫画とマンガ、そして芸術」（特集「漫画とマンガ、そして芸術」
への序文）『美術フォーラム 21』、24 号、醍醐書房、11 月発行、20-22 頁
- 2012. “Manga x Museum in Contemporary Japan”, in: Jaqueline Berndt,
ed., *Manhwa, Manga, Manhua: East Asian Comics Studies*, Leipziger
Universitätsverlag, 2012, pp. 141-150.
- 山中千恵「誰のためのマンガミュージアム？」第 3 回国際学術会議（富川）
での研究報告、<http://imrc.jp/lecture/2011/10/3.html>（最終確認：2013 年 2 月
24 日）