

日本マンガの概念をゆさぶるマンガ展について

夏目房之介

本日この場にお招きいただいたことを感謝申し上げます。とはいえ、私はキュレーターでもなく、展覧会について素人であることは申し上げておかねばなりません。では、私は何者かといえば、1950年に日本に生まれ、第二次大戦後さかんになった日本の物語マンガを自明のものとして育った人間で、その枠組みの中でマンガについて考え、批評をしてきた者です。いわば私は、読者として大衆であり、批評家として知識人に足を半分突っ込んだ、戦後ベビーブーマーの一員です。その観点から、マンガの展覧会についての体験を軸に、少しお話をさせていただきます。

日本で、マンガの展覧会が大きな話題になり始めたのは、大雑把に言って、手塚治虫の死(1989年)を契機に行われた1990年の東京国立近代美術館「手塚治虫展」だったと思います。日本の国立美術館で初めて行われたマンガ展といわれます。それまで行われたマンガ展は、百貨店などでの商業的なものがほとんどでした。しかし、私を含む多くのマンガ愛好者はこの展示に不満がありました。たとえば、ずっとのちに描き直された原画が、1947年の作品として展示されたり、マンガ研究を無視した展示の粗さです。あるいは、ひたすら原画だけを平面的に展示し、我々が持っているマンガ体験の再現性に顧慮が払われなかった点などが指摘されます。古典的な美術館の芸術美術の枠組みを、乱暴にマンガにあてはめた過渡期的な展覧会だったといえます。そのとき、私は「芸術」に回収されるマンガなど、マンガではないと感じていました。かつて1960年代に、マンガを「芸術」として評価しようとする知識人の言説に対し、猛烈な反発がマンガ批評側から起きたことがあります。まだ十代だった私は、その反発をよく理解できたとし、同じ気分を共有していました。当時まだ若者であった私のようなマンガ愛好者にとって、この反「芸術」としてのマンガへの意味づけ、すなわち私たち世代のオルタナティブな文化として、マンガを捉えることが重要だったのです。それはマンガを、芸術ではない固有な領域として自律させたいという欲求でした。私を含む同世代論者は、対抗的な大衆文化支持者としてのプライドをもって、マンガを支持していたのです。70年代末以降の日本の、私と同世代のマンガ論には、この欲求が強く反映されてきました。ここで成立したマンガ観はいまも影響力をもっています。

いわき市立美術館などで1998年に開催され巡回した「永井豪世紀末展」は、その点で、これこそマンガ体験に近い展示だと思わせてくれました。その展示は、マンガの原画展示に、ア

1 1947年『新宝島』育英出版とされるが、1984年刊『手塚治虫漫画全集 新宝島』のために描き直された原画。「手塚治虫展」図録、1990年p.53.

ニメのセル、フィギュア、おもちゃ、グッズなどを組み合わせ、マンガのキャラクター文化としての広がりを見せてくれたからでした。私は、まるでコンビニで商品を選び、買うときの快楽のような感覚の再現を感じたものです。もっとも、その感覚を最大に呼び起こされたのが、会場の外のグッズ売り場であったことも事実ですが。

やがて、「日本マンガ」という概念の自律性を自明の基盤にしたマンガ観がゆらぎ始めます。

第一。大雑把に 2000 年代に入る頃から、マンガを研究する若い世代が、まず歴史的に第二次大戦以前のマンガをどう捉えるかを問題提起したこと。「マンガ」概念の歴史的変遷と、海外マンガとの交流史の発掘が、ほとんど戦後マンガにのみ依拠したマンガ観をゆさぶり始めました。第二。同じ頃、マンガが世界的に評価されているとの言説が報道され始め、海外のマンガ（コミックス、BD）が少しずつ知られ、その歴史が考慮され始めたこと。海外の同種の視覚メディアと日本マンガは、一体どこまで同じで、どこが異なるのかを考える契機を与えられたとえます。それらによって、まるで固有の文化のように思っていた日本マンガは、その概念の境界の曖昧さを指摘されることになりました。そうした言説の変化の中で、私は自分自身のマンガ概念の枠組みを相対化せざるをえなくなりました。映画とも、小説とも、絵画とも異なるメディアとしてのマンガの表現を、固有の表現のしくみとして取り出そうとしたのが、それまでの私の大きな仕事でした。その作業は、たとえば日本語の言語的構造を日本マンガと接続するような、「マンガ＝日本文化」とする固有文化論に傾いていました。私はそれを自己批判し、視野を広げる必要に迫られたのでした。視覚文化としては絵画や映画と、物語文化としては小説と、つまりかつて芸術と認められた領域も含めて比較検討しうる領域としてマンガを扱うことが、アカデミックな研究との接触で課題になってきたのです。

1999 年、私は日本の国際交流基金に依頼され、パリ日本文化会館で「現代日本短編マンガ展」をプロデュースしました。私は、日本マンガを「読む」ものとして提示するために、複製による短編紹介を軸にし、原画は最小限にしました。絵画性よりも物語を読む体験を重視したのです。その一方で、パリの知識層を対象に、芸術的な印象を与えそうな作品を選びました。ちょうど日本マンガの受容について過渡期にあったフランスで、この展示は好評のうちに迎えられ、その後、ヨーロッパ各地に巡回しました。この展示の反響の多くが、日本マンガ＝エロと暴力という既成のイメージを裏切る展示であるというものでした。マンガの芸術性は、その受容層との関係で問題になるもので、その関係がうまくいけば、社会的な認知に影響するのだと感じました。マンガの面白さも、芸術性のオーラも、受容層と社会の支配的な価値観とのあいだの交渉で、そのつど揺れ動き、決定されてゆくものです。マンガや芸術本体に内属する本質だとは必ずしもいえないのです。受容層に内属する私自身が直観的に「本質」を感じたとしても、批評言語としては相対化されねばならない。考えてみると、日本のマンガ展は、この頃からさまざまな試行錯誤を繰り返し、領域を越境するメディアとして展開してきたのではないかと思われます。マンガ展示そのものが、マンガ概念を相対化する契機にもなってゆくのです。

ところで日本のマンガファンは、マンガを物語として読む体験の再現性にこだわる傾向が強いかもかもしれません。そのもっとも劇的な例は、2008 年上野の森美術館に始まる「井上雄彦² 最後のマンガ展」だったのではないのでしょうか。井上雄彦は「全身で感じてもらう空間漫画」と、この展示を位置づけ、展示空間に物語の展開そのものを感じられるような展示を試み、成功しました。展示空間の壁や立体に巨大な絵を描き、時系列に沿って並ぶ絵と順路を工夫し、砂浜を物理的に砂で再現し、狭く暗くなったり明るく拡がったりする展示空間そのものを、マンガを読むことの再体験に構築してみせました。しかし、このマンガ体験の拡張は、同時にそれがマンガを越えた、別の何かへ広がったことをも意味していました。

2 井上雄彦、無題エッセイ、井上雄彦最後のマンガ展図録『いのうえの 満月篇』株式会社フラワー、2008 年、p. 211.

マンガ専門ミュージアムでの展示も 2000 年代からさかんになります。たとえば 2014 年京都国際マンガミュージアムでの「土田世紀全原画展」は、アクリル板の下に原画をちりばめ、来場者がその上を歩くという特異な体験をさせてくれました。もともとマンガ家でもあった私にとって、この体験は衝撃的で、原画の物質としての感触にあらためてマンガ概念をゆさぶられました。会場に積まれた 18000 枚の原画の印象とともに、マンガという表現にとりつかれた作者の感情の厚みが物質化されたような気がしたのをおぼえています。

2009 年刊行の『マンガとミュージアムが出会うとき』という編著の中で、当時川崎市市民ミュージアムのマンガ担当学芸員だった金澤韻は、マンガ展がどうしてもファン層を対象に限定されてしまい、広がりを持ちにくい現状の困難を語っています。しかし、マンガ展示がもちうる可能性に希望を託して「アートとマンガが対立する概念ではなく、かといってどちらかがどちらかに包含されるものでもなく、お互いに利するものであるということ、美術館という場で考えていけるはずである。」と書いています。マンガという、もともと境界が曖昧な大衆文化の領域、定義困難な領域が、だからこそ社会の中で生きた広がりを引きこみうるのだ、という彼女の確信を、私も支持したいと思います。

マンガの展覧会は、その生きた広がりを体験できる場、体験の拡大をもたらす場としての可能性を秘めています。そこに我々は、現在の自分自身の文化のありようを、自分を鏡に映すようにして見出し得るのではないかと思います。

3 金澤韻「マンガ×美術館」、表智之・金澤韻・村田麻里子共著『マンガとミュージアムが出会うとき』臨川書店、2009 年、p. 131.

4 本稿は発表の読み上げ原稿に、2015 年 10 月 2 日に若干の改稿をほどこしました。