The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	「芸術家マンガ」試論 ： マンガの自意識と芸術家像の変容
Author(s)	橋本, 順光
Citation	美術フォーラム21. 2011, 24, p. 117-122
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/27685
rights	©Bijutsu Forum 21 Kanko-kai, 2011
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

橋本順光

「芸術家マンガ」試論
――マンガの自意識と芸術家像の変容

芸術家小説と芸術家マンガ

手塚治虫が「新宝島」を刊行した翌一九四八年、太宰治の『人間失格』が出版されている。この小説は画家になることを期待されつつも、「粗悪な雑誌の、無名の下手な漫画家」にしかなれなかった男の手記という体裁である。その男は、「デッサンが、ちっともなってやしないんだから」と、手塚もまたしばしば投げかけられることになる批判を受け、「彼」もまた「彼」で、酒代がほしいばっかりに「キンタさんとオタさんの冒険」や「ノンキ和尚」に「セッカチビンチャン」といった亜流マンガを描いているうちに、故郷が思い出されてあまりのわびしさに涙することになる。この『人間失格』のように、芸術家を志した青年が都会と市場に翻弄されて挫折し苦悩する、あるいは周囲の無理解をものともせず芸術に身を捧げて殉死するといった両極を定型とする物語は芸術家小説と呼ばれる。十九世紀になってロマン主義が隆盛して以降、自己実現と社会との葛藤という教養小説の主題を展開する際に、芸術家小説は格好の題材であった。表現したい自己＝作品と社会からの要求との齟齬、それゆえの苦悩と融和、シニシズムや諦観は、商業化によってあらゆるものが需要と供給の力学に翻弄されるようになった近代にあって、広く読者に共感されたのである。

こうした芸術家像はまた、新興ジャンルである小説の地位向上とも密接な関係がある。いわば小説の作者(author)こそが、芸術家の内面を描く権威(authority)であり、正統性(authenticity)を有するという前提である。ロマン・ロランの『ベートーヴェンの生涯』(一九〇三)や、ゴーギャンをモデルにしたモームの『月と六ペンス』(一九一九)などがその好例であり、ゴッホ神話のような屋根裏部屋の不遇な天才といった主題も同じ範疇に属するといってよいだろう。画家や作曲家など姉妹芸術を援用することで、理想的な小説家の似姿を描くと同時に、芸術家の内面や葛藤の物語という深層こそ、絵画や音楽という表層に優越するかのように描くことができるからである。それ以外にも、架空の小説家や詩人を主人公とした小説だとその「傑作」を説得力のある形で引用することは難しいが、絵画や音楽ならば間接的な描写で十分な効果を得られるため、隠喩や神話として物語化しやすいという理由もあるだろう。そしてそのヴァリエーションとなる群像劇においては、貧乏芸術家集団がおおむね中心となる。その原型はオペラ『ラ・ボエーム』(一八九六)やその原作であるアンリ・ミュルジェールの『ボヘミアン生活の情景』(一八四九)であり、この強い磁力を持つ物語は現実においても模倣され反復されてきた。[1] こうした群像劇からはさらに、たとえばジョージ・ギッシングの『三文文士』(一八九一)のように市場におもねざるをえない群像をシニカルに描く業界小説という亜種を生むことにもなった。もちろん自伝的作品によって、積極的に自己表象や自己演出の戦略をとることもまた珍しいことではない。[2] ワーズワース、シェリー、バイロン、キーツと、十九世紀英国ロマン派を代表する詩人たちは、自己の投影である詩人を主人公にした自伝的詩を書いたが、これもまた詩の特権性と正統性とを強調している点で、芸術家小説の一種として分類することが可能であり、その一つの帰結としてジョイスの『若い芸術家の肖像』(一九一六)を挙げることができるだろう。[3]

こうした『人間失格』の淵源にある芸術家小説は、『新宝島』以降に叢生したマンガにもっぱら継承されることになった。姉妹芸術を扱った芸術家小説、ボヘミアン群像小説、ジャーナリズム業界を描く暴露小説、そして小説家小説、これら不揃いの作品群は、しかし、小説と小説家の地位を特権化する点では共に貢献したわけだが、このことはマンガにもあてはまる。たとえば上京したミュージシャン志望の若者を描くマンガ、トキワ荘物、半自伝マンガ、そしてマンガ家マンガなど、こうした多様なマンガ群を「芸術家マンガ」としてとらえることで、ひいてはマンガ(芸術)論を活性化できるのではないか。[4] なぜなら、従来の芸術家像をマンガがどのように流用したのか、そしてマンガはそれらの諸芸術をどのように描くのか、さらにどのようなマンガこそが「マンガ」なのかという自意識をたどることが可能になるかもしれないからである。その膨大で複雑な系譜をたどることはもとより不可能であるが、ここではその原型の確立と変容とを素描してみたい。

若い漫画家の肖像――手塚治虫

十九世紀に誕生したロマン主義的な芸術家小説をマンガへ

と意識的に接続し、独自の形で継承した第一人者は、手塚治虫といってよい。たとえば「ハイリゲンシュタットの遺書」という章題をもつ「フィルムは生きている」（一九五八～五九年に連載）など、その最たる例である。これはアニメーション制作に身をささげる作家たちのマンガだが、失明の危機に陥り自殺を試みようとする主人公は『ベートーヴェンの生涯』を手にとり、その有名な遺書を読んで自殺を思いとどまるのである。そして聴覚をほとんど失ったベートーヴェンが、「私は死のうとした…だが芸術が…私をひきとめてくれた…ああ…私は死ねない 私にあたえられた仕事をはたさないうちは」という一節とともに、嵐のなかを歩む姿が描かれる。作家名は記載されていないが、これは一九三八年の刊行以降、岩波文庫で長く版を重ねた片山敏彦訳、ロマン・ロランの『ベートーヴェンの生涯』をおそらく参考にしたのではないか。同書には、ロランが抄訳した遺書が収められており、そこには「自分の生命を絶つまでにはほんの少しのところであった。――私を引き留めたものは唯『芸術』である。自分が使命を自覚している仕事を仕遂げないで此の世を見捨ててはならないように想われたのだ」とあり、手塚は掲載雑誌『中学一年生』の読者にわかりやすいようパラフレーズしたことがわかる。ロマン・ロランはベートーヴェンを繰り返しとりあげ、それをモデルにして芸術家小説の典型ともいえる『ジャン・クリストフ』（一九一二）を書いており、手塚が直接に参照したかどうかはともかく、ロマン・ロランが流布させた楽聖ベートーヴェン像をほぼそのまま応用したことは確かだろう。

手塚の手塚たる点は、こうしたベートーヴェン像を吉川英治以降の宮本武蔵物と組み合わせたところにある。このあたり、あたかも落語の浜野矩随（のりゆき）や左甚五郎伝説を継承するかのように巧みに職工物へと鋳込んだ露伴や、芸道物を切り開いた村松梢風や川口松太郎を思わせよう。ただ想定読者が幼いせいでもあるだろう、「フィルムは生きている」はそこまで両者を統合できず、残念ながら中途半端な妥協の産物で終わっている。宮本武蔵と佐々木小次郎がアニメーション作品で勝負をするという設定は、「赤胴鈴之助」や「イガグリくん」といった剣道柔道マンガに対する対抗であろうし、男同士のライバルが火花を散らすような手塚が苦手とする物語を、芸術家小説を利用して取り込んだのは巧みといえば巧みである。視覚を失う運命に絶望した武蔵が、師と仰ぐ壇末磨の遺書によって、『ベートーヴェンの生涯』を手に取り、立ち直るところは、あたかも秘伝書から極意を悟るようでもある。ほかにもツバメの動きを見て、小次郎が箒ほどもある巨大なペンでその一瞬の姿をとらまえ、武蔵は二本の鉛筆で描くといったように、有名な逸話も援用されてはいるが、こうした設定は以後生かされることがない。一乗寺や巌流島での決闘もなぞられてはいるが、それとて成功しているとはいいがたい。「漫画大学」（一九五〇年刊行）や「漫画教室」（一九五二～五四年連載）で、自らのマンガをお手本として劇中劇のような形で挿入し、後者では「イガグリくん」を悪い例として言及して謝罪することになった手塚だが、フィルムが「生きている」かどうかという動きに主眼を置いていたためでもあるだろう、制作しているアニメーションはほとんど描かれない。人気投票を競う試写会の作品は二つともあらすじでさえ紹介されないままである。

とはいえ、作中で肯定的に描かれる作家がみな、手塚の自画像のようにベレー帽をかぶり、自己表現にもっとも重きを置く芸術家であることは興味深い。武蔵の師匠ともいえる壇末磨は納得がいくまで何度も撮りなおすため、会社から首を切られて自殺未遂を起こし、失意のうちに逝去する。武蔵と小次郎の二人にしても、資金がかかり多くの人をまとめあげなくてはならないアニメーションよりも、手っ取り早く仕事が見つかるマンガの連載に途中で安住してしまうのだが、それは自己への裏切りとして描かれている。武蔵は「少年パック」で人気マンガ家となるものの、先輩マンガ家のその名も宍戸梅軒から、「なぜじぶんの道をまっすぐゆかん？」と迷いを見抜かれ、二百万の読者が待つ連載を切ってほしいと自ら編集長に直談判するのである。そして理解ある編集長によって武蔵は連載をやめてアニメーションに専念し、小次郎の方も連載の多さを誇っていた自分を恥じて、武蔵との勝負に挑むことになる。そして初日の投票では、武蔵が勝利するが、すでに彼は失明しており、それを知った小次郎は二日目以降の結果はみるまでもないとして早々に敗北宣言を行う。武蔵が映画館に現れて、目に見えなくとも映画自体は頭に浮かぶという最後は、第九交響曲完成時のベートーヴェンに重ね合わせてのことだろう。なお連載中の一九五八年十月には、日本で初めてのゴッホの大規模な展覧会が東京国立博物館で開かれている。木下長宏の『思想史としてのゴッホ――複製受容と想像力』（學藝書林、一九九二年）が詳述するように、芸術のために身を捧げ、殉ずることも厭わない求道的な芸術家像はゴッホの名と共に日本に根付いたが、一九一一年に白樺派が紹介してから始まる神話の一つの円環が展覧会の開催によって閉じた年に、手塚はそれを継承するようなマンガを執筆したのである。「フィルムが生きている」の宮本武蔵が生活のため街で似顔絵描きをして食いつなぎ、「マンガはもっとドタバタをいれるんや」という無理解な編集者に激昂する場面などは、不遇な屋根裏の天才という画家の神話をほぼそのまま踏襲している。

フーテン生活の情景――永島慎二

手塚が移植しようとした芸術家小説を、読者にふさわしい青年を対象にして洗練させたのが永島慎二といえるだろう。「フィルムは生きている」の二年後に始まった「漫画家残酷物

語」の連作（一九六一～六三年連載）がそれである。第一作「傷害保険」の第一ページは、太宰治の『人間失格』に言及して、マンガ家を悲劇的存在というがむしろ大喜劇ではないかという反論から始まる。いわばそのナレーションを枠にして、物語は川上というマンガ家に焦点をあてて、行きつけの喫茶店でのマンガ家たちとのあるべきマンガとマンガ家像へと移るのだが、そこで川上はそもそもマンガが嫌いであって「食えねえから描いているんだ」と述べる。あくまでマンガは糊口のために過ぎないという人物造形は『人間失格』の「私」そのものだが、物語は、腕を傷つけることで保険金を手にしようとした川上が、マンガに熱意をもったとたんに実際に事故にあい右腕を失うという皮肉な結末を迎える。そして最後のコマでは、マンガは芸術だと持論を述べる友人のマンガ家と、川上の事故を聞いて連載を今月で終えてよかったとほくそえむ編集者が並べられ、書生談義と現実の制度との落差が巧みに対比されることになる。以降の連作でも、良心や熱意の一方で、それとは無縁かつ無情に動いていく運命や商業主義との間に翻弄され、時には狂気に陥るマンガ家が次々に描かれてゆく。『人間失格』への反論から始まる第一話、文学青年に代わって現在は漫画青年が登場したという「うすのろ」（初出一九六二）、ロマン・ロランが称賛した倉田百三『出家とその弟子』（一九一七）をもじった「漫画家とその弟子」（初出一九六二）と、教養小説としての芸術家小説を永島が意図的に継承したのは明らかだろう。

そして、そんな理想と現実の板挟みにあってマンガが書けなくなったと思しい長暇貧治（ながひまひんじ）を主人公とする半自伝的マンガが「フーテン」（一九六七～七〇年連載）である。これは脱落し消えてゆくボヘミアンたちの悲哀を描く点で、ミュルジェールよりむしろフランシス・カルコの『巴里芸術家放浪記』（一九二六）と比較すべき作品であろう。講談社学術文庫に寄せられた鹿島茂の秀逸な解説に従えば、綺羅星のような天才たちが駆け抜けていったあと、「二流の人のポジション」から見たその波に乗りきれず翻弄された群小の人々の記録である。「フーテン」は虚無感と挫折を抱えた現代のボヘミアンたちの生活が描かれた作品だが、新宿でたむろする彼らのうち（自称）マンガ家は長暇だけであり、設定からして、市場や競争に参入することへのためらいとむなしさがマンガ家以外に広く読者に共有されたことがうかがえる。そしてそんなフーテンの彼らが、ちょっとした事件を解決し、ふと朝焼けを見上げて、ローアングルのコマの連続から一ページいっぱいに広がる大ゴマが**図1**である。

「フーテン」は、手塚のおひざ元である虫プロ商事発行の『COM』に掲載されたが、フーテンの疎外感と連帯とを巧みに表現した有名なこの大ゴマを、**図2**のように、手塚は半自伝的な「がちゃぽい一代記」（初出一九七五）でほぼ同じ手法で二ページに渡る大ゴマで転用している。「フィルムは生きている」の二年後の一九六一年、がちゃぽいこと手塚は虫プロダクションを設立してアニメーション制作に本格的に乗り出す。多忙なマンガ執筆の合間をぬって辛うじて上映にこぎつけたあと、宮本武蔵よろしく観客に囲まれて賞賛された手塚が、夕方の新宿へ打ち上げに繰り出す姿である。狂言回しのマンガの神様が登場し、手塚マンガの主人公たちが祝福してくれると聞いて、アトムやレオなどに囲まれた手塚は上機嫌だが、次のページの**図3**では、手塚が一人で浮かれる姿が描かれる。マンガやアニメのキャラクターは他人には見えず、手塚はおよそ奇妙な酔っぱらいにしかみえないというわけである。自分たちとは無縁に動き出す社会の始まりを告げる朝焼けと、社会から疎外されているからこそみほれることのできるフーテンの

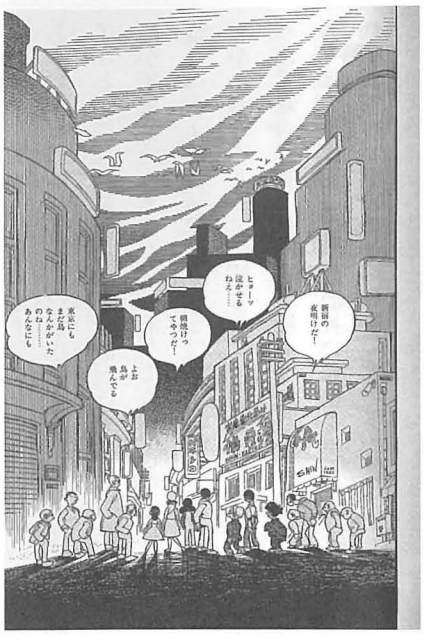

図1　永島慎二『フーテン』1988年、筑摩書房、63頁

図2　手塚治虫「がちゃぽい一代記」『ゴッドファーザーの息子』2010年、143頁　©手塚プロダクション

図3　手塚治虫「がちゃぽい一代記」『ゴッドファーザーの息子』2010年、144頁　©手塚プロダクション

仲間たち、一方、達成感に満ち満ちて夕焼けを迎え、一人ではあっても常人には見えないキャラクターに囲まれて上機嫌な手塚と、ここでは両者の相違が明白に対照されている。描く作品が不振というスランプはあっても、描けなくなるという苦悩とはおよそ無縁であり、アニメーションという共同作業にもかかわらず、それを作家主義の延長としかみなしていなかった手塚の孤独と孤高の態度もまたうかがえよう。実際、「がちゃぽい一代記」には、出版社に原稿を持ち込むも「いくらキャリアがあったかて売れんもんはいりまへん」と邪険に扱われる手塚そっくりの老作家が登場し、そうした過酷な競争は、三十三歳にして古臭くなってしまった人気漫画家の自殺を描く「漫画家残酷物語」の、おそらく太宰の短編名にちなむ「哀蚊（あわれが）」（初出一九六二）とも共通している。マンガ産業自体が発展途上ということもあるが、永島と手塚の両作品では、おおむね編集者は取り立て屋か無理解な俗物として描かれ、アシスタントの介入は作品＝作者の夾雑物としかみなされない。永島の描くマンガ家にはアシスタントはほとんど登場せず、「がちゃぽい一代記」でも、売れっ子になった手塚が、石森章太郎や藤子不二雄に手伝ってもらっていると、マンガの神様に「ひとに手伝ってもらうとは何事だい」としかりつけられる。その点で、両者ともに芸術家小説の特徴である作家主義を忠実に継承しているが、「がちゃぽい一代記」では、自分の描いたものが受けないという不安は描かれても、「フーテン」で描いたようなゆるやかな共同体や、社会や商業主義からの疎外感は描かれることがないのである。

一方、手塚は、永島のような半自伝的マンガに加えて、同時期に掲載されていた「フーテン」に対抗するようにして、芸術家マンガの代表作ともいうべき「火の鳥　鳳凰編」（連載一九六九～七〇）と「ばるぼら」（連載一九七三～七四）を発表している。前者は奈良時代の仏師、後者は現代の小説家という設定だが、「フィルムは生きている」の壇末磨や宮本武蔵以来の芸術家像、つまり金銭や名声にとらわれず、自分が納得できる作品を時に命を削ってでも制作する芸術家が描かれている点で一貫している。「火の鳥」では、高位にあぐらをかき、名声に目が眩んで失墜してしまう茜丸と、ヴィヨンのように不幸な境遇から凶悪な犯罪を繰り返した末、その怒りと苦悩を彫刻に昇華させる我王との交錯が描かれる。手塚は登場人物が称賛する絵画や彫刻をまともに描くことが珍しく、そうした場面ではヒョウタンツギのような落書きで照れ隠しをすることが多いのだが、鳳凰編では手塚自身の描く鬼瓦の「傑作」にその登場人物たちが感嘆の声をあげる。そして「ばるぼら」はといえば、上田敏訳と永井荷風訳のヴェルレーヌの一節をそらんじてみせる場面から始まるように、破滅型の詩人伝説をあからさまに踏襲した物語である。[5] ここでも多分に永島「フーテン」を意識して、きまぐれなミューズことばるぼらを新宿のフーテンとして造形し、彼女に見放された作家美倉は作品が書けなくなってしまうのだが、やはり最後は、死を意識した美倉がこれまでの経緯を「傑作」として執筆するところで物語は閉じられる。

そして手塚は、こうした商業主義と器用に折り合うことができない芸術家の物語を、以降も舞台を変えつつ娯楽作品に仕上げてゆく。ブラック・ジャックの「絵が死んでいる！」（初出一九七五）は、その名もゴ・ギャンという画家が核実験の惨劇の絵を瀕死の状態で完成させる話であるが、放射線障害という痛みが再発してから納得のゆく絵が描けたというあたり、苦痛と苦悩が同一視されていることがうかがえよう。同じく「ブラック・ジャック」の例では、「フィルムが生きている」を二番煎じにした「動けソロモン」（初出一九七八）、わずかな余命を手術で手に入れてシリーズを完結させた作家にまつわる「しめくくり」（初出一九七八）などの例が挙げられよう。ほかにも「七色いんこ」（連載一九八一～八二年）は、代役専門の俳優についての大枠の物語自体が芸道物の傑作であるだけでなく、古今東西の演劇にちなんだ各話に登場する人物もまた芸術家小説のヴァリアントとなっている。たとえば芥川の「地獄変」（一九一八）とは対照的に、瀕死の娘をも芸の肥やしにしてしまう岡本綺堂の『修禅寺物語』（一九一一）そのままに臨終の娘を演技の参考にと差し出す画家、落魄することで『どん底』での演技にみがきがかかる俳優、そして重傷をおして『シラノ・ド・ベルジュラック』（一八九七）の主役を演じ、舞台で死を迎える往年の名優胡月真鷲（こづきまわし）などがそれである。とりわけシラノを演じる胡月が、役柄上当然とはいえ、巨大な鼻をもつ我王と同じキャラクターというのは、それらの芸術家像が自画像へと重なっていった軌跡、あるいはベレー帽の画家としての自画像にみられるように、自らを重ねようとした軌跡を思い起こさせよう。[6] 手塚の絶筆の一つは、ベートーヴェンの伝記漫画である「ルードウィヒ・B」（連載一九八七～八九）だが、これは映画『アマデウス』（一九八四）に触発されて、「フィルムは生きている」でなぞるだけだったロマン・ロランのベートーヴェン伝に対し、これまでの芸術家マンガの蓄積から満を持して手塚はリライトに挑もうとしたのではなかったか。[7]

このように長きにわたってベートーヴェンやゴッホのような孤高の芸術家像を商業出版のマンガに移植していった手塚だが、いままで見てきたような全身芸術家という主題を覆す芸術家マンガも残している。そんな異色作の一つが『ダスト8』の第七話（一九八一年刊行）である。この作品は、生命の石を知らずに持ち帰ったため死すべき人々が生き返ってしまい、二人の死神がその石を回収して命を奪う物語なのだが、あまりの不人気に一九七二年の連載半ばで打ち切られ、全集に収録されるに際して大幅に書き換えられた。その相違は二階堂黎人の『僕らが愛した手塚治虫2』（小学館、二〇〇八）に詳し

いが、新たに書き下ろされたのが、この第七話である。死神が訪れたのは絵がまったく売れない貧乏な画家で、自分の絵をがらくた呼ばわりする家主に怒りつつ、ゴッホやモディリアーニのようにむしろ自分が死んでから評価されるのではと、三十年後を見せてもらうことを条件に彼は死を迎える。しかし未来においても案に相違して彼の名は完全に忘れ去られており(作中でも彼の名は与えられていない)、才能のなさを思い知らされることになるのだが、美術館で天才画家として記者会見が開かれている若者が、実はその無理解な家主の息子であり、下手ではあったものの彼の絵に触発されて絵を描くようになったと述べ、彼を師として尊敬するという言葉を聞くに及んで、満足して昇天してゆくのである。「ダスト8」は、狂言廻しをかねる主人公の男女の死神が、一話では青年かと思えば別の一話では少年に変わるなど、手塚自身の少年マンガに対する迷いと遅れで絵と物語が揺らいでおり、改稿ののちにもそのあたりは統一されないままである。そして、この第七話を執筆した一九八一年は「七色いんこ」を執筆中であったが、奇しくも以降の手塚は少年マンガでなかなか人気をとれなくなってゆく。[8]たとえそれ自体が失敗作であっても、その偉大なる失敗(英語でいうBrilliant failure)が捨て石になることで偉大な成功の基礎が築かれるという本作品は、手塚自身の感慨にも近いものがあったのではないか。実際、手塚のマンガが直接の影響を与えたのかどうかはともかく、同様の試みが後に傑作マンガで反復されるという事例は多い。事実、死神が訪れることで残されたわずかな時間をどのように過ごすのかという、いわば死にがいを描く「ダスト8」の設定は、間瀬元朗の「イキガミ」(二〇〇五〜)を思い起こさせよう。

美術マンガから「マンガ家」マンガへ

このように芸術家マンガは、手塚と永島が芸術家小説を継承して原型を形成した。それはとりもなおさず、ベレー帽の手塚像に象徴されるような芸術家像に二人は自身の似姿を重ねており、マンガの地位向上の意識的な実践でもあった。そして、ちょうど「ダスト8」の第七話のように、たとえそこにすべてを帰せられなくとも、今ある多様な芸術家マンガは、そこからの偏差として位置づけられるはずである。音楽の例でいえば、二ノ宮知子の「のだめカンタービレ」(二〇〇一〜一〇)と矢沢あいの「NANA」(二〇〇〇〜)は、ボヘミアン群像劇から先祖返りともいうべき伝統的な教養小説を踏襲しており、浅野いにおの「ソラニン」(二〇〇五〜〇六)は、永島の「漫画家残酷物語」に出てきてもおかしくないような軌跡をたどる。

こうした芸術家マンガの詳細な系譜はおくとして、ここで一つの転換点として注目したいのが美術マンガの存在である。先に記したように、手塚は「火の鳥　鳳凰編」で鬼瓦の傑作を傑作として描いた。照れ隠しもあってだろう、名画をあえて落書きのように描くことで記号として表現することの多かった手塚が、である。記号という約束事ではなく、自らの描いた造形を、文字通り芸術ないし高価な美術品としてみなす態度は、マンガないしマンガ家の自意識の変化とみなしてよいだろう。その点で、北条司の「キャッツ・アイ」(一九八一〜八四)は過渡的な作品といえる。怪盗の三人がねらう絵画は、彼女らの父の手になるものであり、緻密に描かれてはいるが、それが価値を持つのはあくまで画家の娘という縁あってのものだからだ。一方、佐伯かよのの「燁姫」(一九八四〜九一)では、名画は身の回りの事物と人々の延長で描かれる。そして、地味な女子高校生を装いつつ、実は世界に名をとどろかすギャラリーオーナーという燁姫は、そのナルシスティックな設定とも呼応して、自画像のような「名画」に見とれるのである。こうした美術マンガは、一九九〇年代に多くが刊行された。豊富な資金力を背景に海外の多くの美術品が日本へやってきた事情を背景にしてのことである。それはまた、日本のマンガがそうした美術品市場の中心である欧米で評価され始めた時期と重なっている。そしてそんなマンガの作画への自意識の変化を示す最適な例が細野不二彦の「ギャラリーフェイク」(一九九二〜二〇〇五)といえよう。西洋かぶれの美術評論家が、高村光太郎よろしく英国で高く評価されている根付を知らず、悪趣味な東洋趣味と一蹴して恥をかく「イングランドの根付」(一九九五)。そしてそれと対になるように、携帯電話ストラップの工房制作者が根付を教えられて衝撃をうけ、独立して「ケータイキャラクターアーチスト」としてニューヨークで個展を開く「キャラ立ちぬ」(一九九九)。ここでは、西洋中心の芸術とは異なる自国の美を、しかし西洋によって発見するジャポニスム内面化の軌跡が、新作根付の「傑作」とともに描かれている。「カリスマ真贋」(二〇〇一)では村上隆を思わせるアーティストがサブカルチャーの「パクリ屋」として描かれるものの、両者は実のところジャポニスムに自覚的かどうかの違いでしかない。芸術家マンガとしての「ギャラリーフェイク」は、アーティストよりむしろ昔気質の職人こそ真の芸術家だとする実に「日本的伝統」である職工観を継承している。そして重要なのは、本物を複製してしまうというマンガそのものの行為を体現する「ゼロ」(愛英史作・里見桂画、一九九〇〜)同様、古今東西の美術を虚実含めて、違和感なくその作画で表現してみせたことだろう。ただ、「ギャラリーフェイク」という題名が示唆するように、複製だけではなく、その虚実皮膜の境界をめぐる物語に重きをおいたのは「ギャラリーフェイク」がその作画に対して里見とは対象的に職工的な態度をとっていることと無縁ではないだろう。

こうした九〇年代の美術マンガの洗練を経て、マンガが美術か芸術かどうかはともかく、その作品内において造形芸術が、「傑作」や「名画」として描かれることはさして珍しいことではなくなった。これはまた作画が極限といえるまで進化し、デフォルメはあっても、手塚が照れ隠しでヒョウタンツギを描いたような戯画的な要素が入り込まなくなったということでもあるだろう。そしてマンガのなかで自己言及的な「名画」が、記号ではなく「名画」として描かれるようになったマンガの成熟期にふさわしく、新たな芸術家マンガが近年、誕生している。一つは唐沢なをきの「まんが極道」(二〇〇七〜)であり、もう一つが大場つぐみ作・小畑健画「バクマン。」(二〇〇八〜)である。前者は、永島慎二の「漫画家残酷物語」を踏襲しつつ、永島が前提とする内面＝作品という作家主義から遠く離れて、独自に進化した「マンガ家」という新たな概念に翻弄される人々を見事に戯画化してみせる。そこでは小説家の延長でしかなかったマンガ家像とは異なった、現今のマンガ産業における多様なマンガ家像が総覧され、ここで芸術家マンガは真の意味での「マンガ家」マンガになったといえるだろう。

一方、「バクマン。」にも同様のことがあてはまる。人気マンガを連載し、原作と作画をそれぞれ担当する二人の少年は、アニメ化という市場での成功にこそ力を注ぎ、最初から芸術にも文学にも内面すらにも関心がない。この点で、村上隆が『芸術闘争論』(幻冬舎、二〇一〇)で、自身の戦略と「バクマン。」との共通点を指摘したのは極めて示唆に富む。村上も「バクマン。」の二人も、作品＝内面ととらえずマーケティングを蔑視せず、編集者や画商たちと共同して戦略をたてるが、かといってギッシングが自画像として描いたシニカルな「三文小説家」とはまったく異なっている。「バクマン。」は芸術に対する劣等感も反感もなく、参照されるロールモデルもベートーヴェンではなく「あしたのジョー」である。そして周辺人物によって、過去の芸術家マンガの定型が次々と覆されてゆく。旧来の芸術家像にとらわれそれゆえマンガ家になれない、あるいは似顔絵描きで日銭をかせぐはめになるアシスタントたち、マンガ原作者へと鞍替えする小説家、期待される画家の道を捨ててマンガ家になるアシスタント、そしてこのように丁寧に描きこまれるアシスタントとの関係自体、これまでの作家主義と比べると大きく変貌を遂げている。

「バクマン。」の小畑健・大場つぐみの二人は、DEATH NOTE(二〇〇三〜〇六)で一躍名を馳せたが、この作品もマンガと芸術や文芸との関係の変容にとって記念すべき作品である。これは死神との契約によって自由に人を殺せることになった少年とそれを阻止する頭脳戦の物語であり、少年誌らしからぬ設定ゆえ、必要以上の注目を集めたが、主人公がその人並みはずれた頭脳ゆえに、殺人を正当化する一種の超人思想と、対照的に描かれる聖母のような少女による救済という点で、ドストエフスキーの『罪と罰』(一八六六)を連想させずにはおかない。かといって、『罪と罰』を下敷きにしているというわけではない。重要なのは、おそらくドストエフスキーを参照することも意識することもなかった点である。手塚が西欧文学を原作とし、悪魔との契約や超人思想を意識的に盛り込んだ「ファウスト」(一九五〇)や「罪と罰」(一九五三)からほぼ半世紀後に、ドストエフスキーが描いたのと同じ主題が、少年マンガというマンガの王道において、その伝統を発展させる形で描かれたからである。そして作画担当の小畑健は、二〇〇七年に『人間失格』(集英社文庫)の表紙を描いて話題をよぶことになる。ここで円環は閉じられたというべきだろうか。マンガが芸術になったかどうかはともかく、われわれが今目にしているのは、マンガがマンガとして成熟し、その一つの到達点として芸術家マンガが真にマンガ家マンガとなった地点なのかもしれないのである。

註

(1)こうしたボヘミアンの表象とそれを補完するパリ神話については今橋映子『異都憧憬 日本人のパリ』(柏書房、一九九三)を参照。

(2)それ自体むろん近代に限った話ではないが、十九世紀の絵画と文学との間で相乗して起きた影響の大きさは特記すべきだろう。たとえば絵画については、三浦篤『近代芸術家の表象――マネ、ファンタン＝ラトゥール1860年代のフランス絵画』(東京大学出版会、二〇〇六)を参照。

(3)Darby Lewes (ed.), *Autor-poetica : Representations of the Creative Process in Nineteenth-century British and American Fiction* (Lanham, Md. : Lexington Books, 2006), p. xi, p. xvi.

(4)この点で、ジャクリーヌ・ベルント編『世界のコミックスとコミックスの世界』(京都精華大学国際マンガ研究センター、二〇一〇)所収の雑賀忠宏「「マンガを描くこと」をマンガ家たちはいかに描いたのか」とは、方法を異にしつつも、論点を多く共有している。なお、この論文はベルント氏よりご教示いただいた。記して謝したい。

(5)ほかにも「女と犬」の冒頭で効果的に引用されている詩は、それとは言及されていないが、西條八十訳によるW・B・イェイツの"A Drinking Song"(1916)である。

(6)たとえば「新宝島」(一九四七)や「ロストワールド」(一九四八)に感激し、手塚はベートーヴェンみたいな顔なのではないかと推測する場面のある藤子不二雄Ⓐの「まんが道」(一九七〇〜)のように、手塚の自己劇化と芸術家マンガとは相呼応して手塚神話を形成したといえよう。

(7)シューマン夫妻を中心に晩年のベートーヴェンも少し登場する「野ばらよいつ歌う」(一九六〇〜六一年連載)が中座した悔しさも手伝っていたかもしれない。二階堂黎人の『僕らが愛した手塚治虫』(小学館、二〇〇六)が指摘したように、手塚は「虹のプレリュード」のあとがきでそれを雑誌の廃刊を理由にしているものの、実は廃刊の前にわずか連載五回で打ち切られている。

(8)「七色いんこ」は、当初、「ばるぼら」の美倉同様、目がサングラスで隠されていたが、途中でそのうえから瞳が描かれるようになり、物語でも「ホンネ」の登場による自己言及や戯画的要素が頻出するなど、一時期かなりの迷走がみられた。ただそうした迷走すらも、安部公房の不条理劇『棒になった男』(一九六九)やピランデルロのメタフィクション『作者を探す六人の登場人物』(一九二一)などを参照することで駄作なりに取り繕ってしまえるところが、教養人手塚の強みであり弱みであるのだろう。