会田誠のマンガ的表現

金長 隆子

はじめに

本稿では、会田誠（1965 年-）の作品に見られるマンガ的表現[1)] に着目する。会田は、絵画、インスタレーション、映像、マンガ、小説と多岐にわたる表現方法によって、作品を制作している。そして、その多様な制作にしばしば、マンガ的表現を使用してきた。

論を進めるために、まずは、会田の少年期からあったマンガへの思いを確認する。つぎに、会田以前にもマンガを描いたり、マンガ的表現を作品に使用した美術家の例を取り上げて、それらと会田の表現にどのような違いがあるのかをみていく。

そののちに、会田が藝大の学生時代に制作した作品におけるマンガ的表現についてふれ、マンガ的表現が使用された代表作のひとつ《巨大フジ隊員 VS キングギドラ》（1993 年）と会田にとって、はじめてのストーリーマンガ作品である《ミュータント花子》（1997 年）について考察する。こうした過程によって、会田のマンガ的表現の特徴を導き出し、それがどのような意義を持っているのかを考えてみたい。

1. 会田誠とマンガの関係

1-1. マンガ家への憧れ

幼い頃から会田はマンガ家になることへの憧れを持っていた。それはふたつの時期に分かれており、第 1 期が小学 4 年生頃から中学生半ば頃まで、第 2 期が高校 1 年生頃から大学 2 年生の頃だった。会田は、わりと厳格な両親の躾のもとで育ち、小学生の頃は、アニメやマンガを見ることを禁止されていたが、友人たちの家や親に隠れて特撮ものの『仮面ライダー』やアニメ『マジンガ―Z』、『宇宙戦艦ヤマト』などを見ていた。マンガも手塚治虫をはじめとしたトキワ荘

系の作家たちのマンガを読んでいた。幼い頃から画力のあった会田は、鉛筆でストーリーマンガめいたものを描き、それが友人たちの反響を得るなどしたことから、手塚治虫のようなマンガ家になりたいと思うようになった。

文学や映画など他の分野への興味などから、中学半ばに一度は途絶えたマンガ家への憧れは、高校時代に再熱することになる。『ガロ』系統のマンガ雑誌や単行本が揃っていた新潟の紀伊国屋書店に毎週通っていた。その頃の『ガロ』には、蛭子能収、渡辺和博といった会田が愛好した「ヘタうま[2)]」といわれるマンガ家たちが作品を掲載していた。また、その当時は、大友克洋やしりあがり寿、岡崎京子といった80年代ニューウェーブといわれるようなマンガ家たちが多数登場した時期でもあり、新しいタイプのマンガ家として彼らのような仕事をすることに憧れていた[3)]。

結局、マンガ家になる才能はないと諦めた会田のマンガ家への憧れの思いは、別の形となって会田の作品に表れてくることになる。

1-2. 会田以前の美術におけるマンガ／マンガ的表現

会田がマンガ的表現を作品に使用しはじめたのは、1986年に制作した《無題（通称：まんが屏風）》だが[4)]、それ以前にも美術家がマンガを描いたり、マンガ的表現を美術作品に取り込んだ例がなかったわけではない。会田の作品を見ていく前に、それらの作品がどのようなものであったのかを戦後からいくつか確認してみたい。

たとえば、多彩な活動をしたタイガー立石（立石紘一／立石大河亜）は、美術家としてスタートし、1964年には《立石紘一のような》という絵画作品で、手塚治虫のキャラクターであるヒョウタンツギに触発されたようなイメージを描き込むなどしていた。また、1965年からサイレントのナンセンスマンガを描きはじめ、『週刊アサヒ芸能』に「立石紘一SF劇場」の連載をするなど、マンガ家としての活動を開始した。マンガ家としての収入が増え「売れっ子になりそうな危機」を感じて、1969年にミラノに移住後、再び絵を描きはじめ、マンガのように画面を分割して、ストーリー性や時間的要素を取り入れたコマ割り絵画を制作した[5)]。椹木野衣によると、タイガー立石は、美術を突き詰めていくとマンガと美術の境界線が曖昧になっていくと考えた結果、美術表現としてマンガを描こうと考え、赤塚不二夫のもとに行ったのだという[6)]。しかし、商業誌に掲載するマンガを描いて収入を得るということは、タイガー立石にとって、美術と直結できなくなっていったのではないだろうか。当時の日本では、タイガー立石の思いを

理解できるものは少なく、マンガ家に転身してしまったとみなされたからだ。しかし、ミラノに移住し、再び絵画を描くようになったことで、マンガ的表現を融合させたコマ割り絵画を制作した[7)]。ミラノでは、イラストレーションの仕事なども絵画制作と同時並行的に手掛けており、そのように海外で暮らした経験が、1982年の帰国後に絵画制作、マンガ、絵本と多彩な活動をすることへとつながっていった。

赤瀬川原平は、つげ義春の作品に影響を受けて、マンガを描いてみたいと思うようになり、1969年10月に「時間の宿題、さえも」というコマ割りマンガをはじめて描いた。1970年6月には、『ガロ』で43枚からなる劇画「お座敷」を発表し、この頃からペン画によるマンガ的、パロディ的な作品を旺盛に書くようになっていった。60年代の「前衛芸術家の時代」につづき、60年代後半から70年代の終わりにかけては、「漫画・パロディ時代」または「ペン画の時代」ともいえるような活動をしていた[8)] 赤瀬川にとっても、マンガの仕事は、芸術活動の一環とは別のものとなっていた節がある。

1981年にいわゆる「画家宣言」をした横尾忠則からもわかるように、1980年代の初め頃までは、絵画制作のような芸術活動とイラストやマンガを描くということは、別のものだと考えられていたことがうかがえる。

中原浩大は、京都市立芸術大学の学生だった1983年に『鉄腕アトム』の主人公アトムの頭部を描き込んだ巨大な絵画作品《Pine Tree Installation; アトム》を制作した[9)]。作品名にマンガやアニメのキャラクター名を使用した点もそれまでに試みられていなかったことだろう。会田の《無題（まんが屏風）》（1986年）以後ではあるが、1991–1992年には、市販販売されているフィギュアキットを組み立てて着彩した《アニス》、《ナディア》などを美術作品として展示し、村上隆らにも影響を与えた。

以上のように、会田以前にもマンガを描いた美術家やマンガやアニメのモチーフを取り込み、現代美術の作品として発表した作家はいた。タイガー立石の絵画に描き込まれたヒョウタンツギのイメージやコマ割り絵画、中原浩大の《Pine Tree Installation; アトム》は、美術作品にマンガ的表現を取り込んだ作品であり、その先駆性は評価できるものだ。しかし、近年、回顧展などで再評価が進むタイガー立石のマンガ的表現が当時において、それほど高く評価されてきたとは言い難いことは念頭に置いておく必要があるだろう。タイガー立石や中原の試みがあったということが、美術界におけるマンガ的表現への寛容さを示すことにはならないのである。

また、マンガを商業作品として発表することと現代美術の作品として発表することは、同意ではないと考える。石子順造は『戦後マンガ史ノート』の序章で「ぼくは、マンガ表現の場の側面を大いに重視すべきだと考えている。たとえば、新聞に発表されるマンガは、新聞というメディアの機能や性格と不可分な表現としてあるのであって、週刊誌のマンガとはおのずから表現のありようがちがってくる。新聞でも、組合の機関紙と大商業紙とでは、そこにのせるマンガの性質がちがうのも当たり前だろう。それは、なにも主人公の性格のちがいとか題材のちがいとかにとどまらないはずである。この場の異同は、マンガ表現を論ずるさいに強調しすぎるほど強調しておいていいはずである[10)]」と書いており、マンガ表現を論じるにあたって、マンガが発表された場の重要性を説いている。

だが、たとえマンガの発表の場を問わなかったとしても、会田のマンガ的表現には、先行する彼らとは異なった特徴がある。会田のマンガ的表現の新規性は、ヘタうま、エロ、グロテスクといったマンガのある側面を成しているにもかかわらず、軽視されたり、無視されてきた要素を取り入れ、作品として発表したことにある。これらすべての要素が、つねに含まれているというわけではないが、会田のマンガ的表現にとって、捨てることができないものとなっている。

しかも、会田は、単にあるキャラクターを描き込んだり、コマ割りの形式を用いたわけではなく、さまざまなマンガ的表現のモチーフと時にはそれと関連すると思われるメディアを引用し接合することによって作品を制作した。以降の作品分析では、それらを重要な要素として見ていくことにしたい。

2. 藝大時代におけるマンガ的表現

2-1.《無題（通称：まんが屏風）》におけるマンガ的表現

まずは、最初にマンガ的表現が使用された《無題（通称：まんが屏風）》(1986年)【図1】から見ていきたい。1985年4月に東京藝術大学美術学部絵画科油画専攻に入学した会田だが、1年次の藝祭には《無題（通称：文庫本）》や《菊》といった、具象的な絵画ではないコンセプチュアル的な作品を出品していた。これらの作品をきっかけとして、当時の助手から学内で行われるグループ展の企画に誘われ、参加することになった。

その頃の会田は友人もなかなかできず授業にも退屈していた。教授や同級生のみならず、美術界全体にも失望しており、アルバイトに精を出す日々を送って

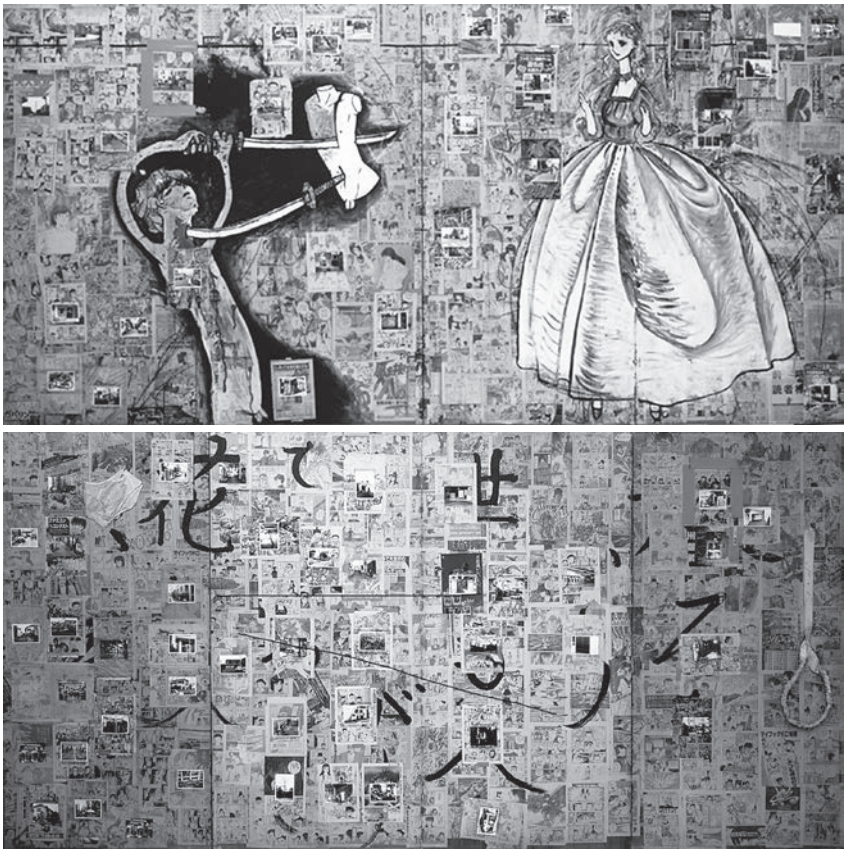

図1 《無題（通称：まんが屏風）》（1986年）の表側と裏側

いたが、アルバイトの時間以外には、近所の古本屋で量り売りされていたマンガを新旧やジャンルを問わずに、ひたすら読んでいた。「日本にとって美術とは何か」ということをつねに考えていた会田にとって、その答えが古本屋のマンガにあるような気がしていたからだった。前述したように、会田には、わりと躾に厳格な家庭で育ったことや文学や映画などの他分野に興味を持ったことから、同世代の人間よりもマンガやアニメに親しんでいないという思いがあった。「それが日本で“時代の作者”たらんとしている者にとって決定的な弱点であり、根本的な体質改善こそ自分の急務と信じていたから」とも会田は書いている[11)]。

マンガと向き合った会田が、1986年春に開催されたグループ展に出品したの

が《無題（通称：まんが屏風）》だ。表側と裏側で一作品となっており、厚い合板を蝶番で連結させて、四曲屏風仕立てにした支持体に、アトリエに転がっていた『週刊少年ジャンプ』などのマンガ雑誌から切り抜いたページが裏表の両面に下地として貼られている。マンガ雑誌を下地として使用することは、当時の美術界では、あまり試みられていない挑戦だったといえるだろう。また、表側の第一扇と第二扇にかけてドレスを着た女性が、第三扇と第四扇には宙に浮かんだトルソーと相打ちになって血を流す裸体の少年が油絵具でヘタうま的に描かれている。流血の表現は、さほどグロテスクではなく、裸体表現も特にエロが強調されているわけではないが、本作からすでに会田のマンガ的表現に特徴的な点を見ることができる。少女マンガ風の絵柄が用いられているが[12]、このような人体を作品として描くことは当時の藝大では許されていなかった。

会田によれば、当時の美術界では、マンガと美術の接点が語られる素地さえできていなかったが、石子順造、呉智英、橋本治などの真っ当な論客たちは、すでにマンガの文化的成果を称揚していた時代だった。この頃に提出したヌードの課題について、「顔を少女マンガにして、手足の関節も三つばかし増やしたものを提出したら、講評会で老教授から「キミは入る学校を間違えたようだね」って、要するに退学を勧告されましたよ。内心『オマエの100倍は真剣に毎日“日本にとって美術とは何か”ってことを考えてんだよ！』と思いましたけどね[13]」としており、当時の藝大でのマンガやマンガ的表現への風当たりの強さを記している。

この出来事は会田にとって、とても印象が強いようで、マンガ家山口つばさとの対談の中でも披露されており、「油画の講評会で漫画の原稿を出すなんて絶対にあり得なかったものです」、「少しでも漫画的なものを出そうものなら基本的には無視、そんなことを続けるようなら退学届けでも出せという雰囲気でした」と会田は語っている[14]。対する山口つばさは、課題にマンガを提出し、それが認められていたことを明かしている。山口つばさの生年は非公表となっているため、1965年生まれである会田との世代差を正確に比較することはできないが、藝大で過ごした時期の差によって、マンガ的表現の容認に差異が生じてきたことがわかる。

会田のみならず、1990年代の初め頃からマンガ的表現を使用して作品を制作し始めた村上隆も当時の日本美術界では、それらの作品が受け入れてもらえなかったことを吐露している[15]。村上の作品を扱っていた小山登美夫も「村上さんの場合、日本での落とし込み場所に関しては、どう考えても現代美術と言わ

れているフィールドの中では見当たらない。村上さんと僕が望む形でのそれは、少し前までは、海外にしかなかった[16)]」として、同様の見解を示しており、これらの証言が当時の日本現代美術界の状況を物語っている。

マンガ的表現が受け入れられるようになった要因としては、以下のような過程があるだろう。1997年度以降毎年開催されている文化庁メディア芸術祭は「アート、エンターテインメント、アニメーション、マンガの4部門において優れた作品を顕彰するとともに、受賞作品の鑑賞機会を提供するメディア芸術の総合フェスティバル[17)]」であり、マンガやアニメをメディア芸術のひとつとして規定し、称揚してきた。また、2001年12月7日に公布された文化芸術振興基本法[18)]の第3章文化芸術の振興に関する基本的施策、第9条には、「映画、漫画、アニメーション及びコンピュータその他の電子機器等を利用した芸術（以下「メディア芸術」という。）」の振興を図る旨が書かれており、マンガやアニメが「メディア芸術」として規定された[19)]。これについて、吉岡洋は「「メディア芸術」とは、これまでは「大衆文化」「サブカルチャー」等々と呼ばれて野生状態に置かれていたそれらの文化現象を、国として価値あるものと認め、制度的な育成や保護の対象とするために造り出された概念[20)]」として批判的に見ていた。たしかに、そのような側面があることは否めないとしても、上記の過程を知ることで、1997年以降、マンガやアニメが「芸術」のひとつとして認知されてきたことはわかるはずだ。こうした過程も今日のように現代美術作品にマンガ的表現の使用が認められるようになった一因であるといえるだろう。

また、それまでとは異なったタイプの現代美術を専門に扱うギャラリーや現代美術を展示する美術館などが80年代から90年代にかけて増えたことも作家たちを画壇システムから解放し、表現の幅を広げることを助けたと思われる。

2-2.『白黒』におけるマンガ／マンガ的表現

会田にとって、マンガ家は憧れていた対象であり、マンガやマンガ的な表現方法は、日本で美術作品を制作するうえで無視できないと考えるものだった。そのような意識は、油画専攻の同級生（加藤豪、羽柴秀美、小沢剛など）を中心にしたメンバーとともに制作、刊行した同人誌『白黒』【図2】で発表した以下の3作品にも看取することができる[21)]。

会田は、1986年6月1日に発行された『白黒』第1号に《バカ》【図3】というイラスト風の絵とそれにつけられる箴言、惹句ともとれるような文言や短い文章で構成された作品を掲載した。1988年12月発行の『白黒』第2号には、絵物

図２　『白黒』第１号の表紙と目次

図３　『白黒』第１号に掲載された会田誠《バカ》全頁

語の《お花畑》、1989年９月に発行された『白黒』第３号には、四コママンガの《ダンディーひろちゃん》を掲載した[22]。いずれも、蛭子能収や渡辺和博のようなヘタうま的な画風で制作されていて、二人が作品を掲載していた『ガロ』や読者投稿によるナンセンスネタやパロディなどによって人気を博した雑誌『ビックリハウス』の影響が伺える。

画像と文字で構成されたこれらの3作品は、それぞれにマンガに近しいところがある。画像と文字によって一枚絵として表現される《バカ》の形式は、不条理な一コママンガのようだ。《お花畑》の形式である絵物語は、紙芝居から発展し戦後に人気を得た形式だ。ストーリーマンガの影響などによってか、コマ割りや吹き出しの入った形式が増えていき、絵物語が少なくなっていったようだが[23]、そのこと自体がマンガと近しいものであったことを示している。《ダンティーひろちゃん》は、近しいどころか、まさに四コママンガである。

『白黒』に掲載された《バカ》、《お花畑》、《ダンディーひろちゃん》では、グロテスクな表現もほぼなく、エロにいたっては触れられることもないが、会田は、当時の画壇やアカデミックな藝大などにおける芸術（ハイアート）とは相容れなかった「ヘタうま」、「ナンセンス」、「パロディ」などを、同様に風当たりの強かったマンガやマンガ的表現に積極的に取り込むことによって、既存の芸術表現への抵抗を試みていたのである。

3.《巨大フジ隊員 VS キングギドラ》

会田は1993年に《巨大フジ隊員 VS キングギドラ》[24]【図4】を制作し、会田自身が「実質的なデビュー展」という「fo（u）rtunes」展（於：レントゲン藝術研究所）で展示した。会田の代表作のひとつでもある《巨大フジ隊員 VS キングギドラ》は、310×410cmという巨大な作品で、アニメで使用されるセル画仕立てになっている。

画面の中心には、巨大化したフジ隊員が頭を右側にして仰向けに倒れており、倒れたフジ隊員を2匹のキングギドラが6つの頭を使って襲っている。フジ隊員の背景には、街が描かれており、フジ隊員とキングギドラの体躯によって破壊されている箇所が見られる。画面の右下には「巨大フジ隊員 VS キングギドラ」と題名が記されており、さらに右下隅には「雪舟三十代画狂人／法橋永徳誠筆」と会田の雅号的な名称が書かれている。

会田は、近世日本の大衆的なメディアであった浮世絵とマンガ／アニメには強い相似関係があるとし、それは「どちらも往々に下品になりがちな大衆のニーズと直結しているため、芸術という認知はなかなか与えられないにも拘らず、日本人の最も正直でオリジナルなビジュアル表現である点」などがあげられるという。会田は以下のように言葉を続けている。

図４　《巨大フジ隊員 VS キングギドラ》(1993 年)

この２つのジャンルを橋渡しする一目瞭然の絵柄を提出することは、僕の学生時代からの懸案でした。それがこの作品で、蛸と海女が絡み合う北斎の有名な春画『喜能会之故真通（きのえのこまつ)』をベースにすることによって、とりあえず一つの成果を見たと自分では思っています。このベースには、いわゆる〈オタク文化〉のベーシックなモチーフである、映画『ゴジラ』シリーズの怪獣と、TV 番組『ウルトラマン』の登場人物がちょうど当てはまったからです。そしてそれをアニメーションの技法と材料で描き、巨大ないわゆる“セル画”に仕立てました（地球防衛軍フジ隊員が巨大化するエピソードの存在は、巨大なセル画の必然性のためにラッキーでした）[25]。

上記の言葉から、本作は会田が藝大時代から持ち続けていた日本現代美術にとって、マンガという表現が重要であるという意識が結実したものであることがわかる。また、マンガ、アニメだけでなく、『ゴジラ』や『ウルトラマン』といった特撮ものへの意識も配慮されていて、マンガ、アニメ、特撮ものを「オタク文化」として、作品のベースに据えているのだ。

この時点から5年後の1998年に東京都現代美術館で「マンガの時代展―手塚治虫からエヴァンゲリオンまで―」が開催された。その図録の「ごあいさつ」には、「マンガやアニメーション、特撮映画といったものは、以前はあくまでサブカルチャーの領域にとどまるものとしてしか評価されていませんでしたが、これらはそれ自体の成熟により良質な作品を生み出すとともに、これらを見て育った世代が自分たちで意識するとしないとにかかわらず影響を受けていることを認識するようになったため、もはやサブカルチャーではなく、日本を代表する文化としての地位を獲得しているといっても過言ではありません[26]」と書かれている。会田は、マンガ、アニメ、特撮ものの芸術表現における重要性を先見的に見極めて、それらをまとめ、さらには浮世絵と接合させた作品を制作していたのである。

会田は引用を多用する作家だが、《巨大フジ隊員VSキングギドラ》では、セル画の形式、イメージでは「蛸と海女」の図、「フジ隊員が巨大化するエピソード」、「フジ・アキコ隊員」、「キングギドラ」と複数のものを引用して、ひとつの作品としてまとめている。

《巨大フジ隊員VSキングギドラ》は、作品の大きさがポイントだと会田は指摘する[27]。たしかに、これほど大きなセル画はこれまで作られていなかったし、セル画という形式自体が美術作品に使用されていなかった。現代美術においては、美術の文脈に沿ったうえで、これまでになかった新しいものが価値を持つ。1997年に村上隆が等身大のフィギュア作品《Miss Ko2》を制作した際にも、会田と同様に大きさを重要なポイントとしていた。村上は、「等身大」のオリジナルフィギュアはそれまでになかったものであり、また、それを作ることによってオタクの批評になると考えた[28]というから、批評的な作品が多い会田にも同じような思いがあったと考えることもできるだろう。また、本来ならば268mm×228mmほどの大きさしかなく、複数枚あってこそアニメーションとして成立するセル画と真逆に対するように、巨大なサイズで一枚しかないセル画作品というのは、存在そのものにおかしみがある。

《巨大フジ隊員VSキングギドラ》は、特撮テレビドラマ『ウルトラマン』に登場するヒロインで、地球防衛軍のエリート部隊「科学特捜隊」極東支部・ムラマツ班唯一の女性隊員であるフジ・アキコ隊員が、1967年2月26日に放送された第33話「禁じられた言葉」の中で、地球征服にやってきたメフィラス星人によって、巨大化させられてしまうというエピソード[29]がもとになっている。しかし、フジ隊員の被っているヘルメットのシールド部分に「似てねーよ」と小さな手書

き文字が描き込まれているように、本作に描かれているフジ隊員と『ウルトラマン』でフジ隊員を演じた桜井浩子の顔が似ているわけではない。特撮映画『ゴジラ』に登場するキングギドラが使われているのは、蛸の複数の触手がキングギドラの複数の首と置換できることからだろうが、1991年12月に『ゴジラVSキングギドラ』が劇場公開されたことによって、キングギドラが会田の記憶に新しいこともあったのかもしれない。

2匹のキングギドラが6つの頭で、巨大化したフジ隊員を凌辱して、切り裂いた腹部から腸をついばむ様子はグロテスクなはずであるが、色調が明るく鮮明で、絵柄もキングギドラや腸の描写など、描き込みが多く繊細な部分もありながら、フジ隊員のズボン、飛行機や背景の街の描写など、所々が少ない線によってマンガやアニメのように簡略的に描かれているために、痛ましさが軽減されているように見える。キングギドラやフジ隊員の表情が無表情に近く、フジ隊員の左目から流している涙が見えにくいこともあるのかもしれないが、画面右下に目立つように書きこまれた作品タイトル「巨大フジ隊員VSキングギドラ」の字体がゆるやかで丸みを帯びていて、ヘタうま的な要素があり、薄紫（巨大フジ隊員）、ピンク（VS）、エメラルドグリーン（キングギドラ）といったパステル調の3色で着色されていることからも、観者がイメージに没頭することを阻止し、エロティックで残酷なシーンを和らげるための、さまざまな工夫がなされていると考えることができる。

本作は葛飾北斎の艶本『喜能会之故真通』（1814年）の一図「蛸と海女」を引用している。大蛸と小蛸が日頃から狙っていた海女を襲い、各々の蛸が海女の陰部と口を吸っている図で、エロはもちろんのこと、蛸というぬるぬるとした生物に絡みつかれるというグロテスクさも持ち合わせている。《巨大フジ隊員VSキングギドラ》と構図の向きが逆になっているが、蛸の頭部の位置はわりと忠実に再現されている。

引用していることがわかりやすい構図をとっているのに、春画にあるエログロの要素をそのまま引用するのではなく、そこに死のグロテスクさを加えたのは、会田の批評性といえるだろう。例外もあるだろうが、死にまつわるような残酷な描写は、一般的な観者がエロティシズムに引き込まれるのを留める。しかし、前述したように本作は、性と死のグロテスクな描写があるにもかかわらず、さまざまな効果によって、それが和らげられている。また、それは、観者がキングギドラやフジ隊員に感情移入することを阻害されている状態ともいえるが、描かれたイメージと向き合うには、適した状態であるだろう。会田は、エログロ的な表現

を隠すことなく、表舞台に出すが、それらの表現で不快を与えるというよりは、不快に思う状態から観者を遠ざけるような工夫をして、エログロ的な表現への考察を促しているように思われる。そこには、会田のエログロ的表現への批評性を見出すことができる。

4.《ミュータント花子》

4-1.《ミュータント花子》の制作過程

会田誠にとって、初のストーリーマンガ作品である《ミュータント花子》【図5】は、〈戦争画 RETURNS〉シリーズのひとつとして、1997年に制作が完成し発表された。〈戦争画 RETURNS〉は、《美しい旗》(1995年)、《紐育空爆之図》(1996年)、《一日一善！》(1996年)、《題知らず》(1996年)、《大皇乃敝尓許曾死米(おおきみのへにこそしなめ)》(1996年)、《ミュータント花子》(1997年)、《支那料理》(1999年)、《ゲートボール》(1999年)、《みにまる》(1999年)、《愛戦憎和》(1999年)、《たまゆら》(1999年)から

図5 《ミュータント花子》の表紙(1997年)

なるシリーズで、会田の代表作のひとつである。番外編として「GUNDUM 来たるべき未来のために」展（上野の森美術館他全国を巡回、2005-2007 年）のために制作した《ザク》(2005 年）がある。

2021 年の現在とは異なり、会田が〈戦争画 RETURNS〉の制作を開始した 1995 年頃は、まだ戦争画に対するタブーがあり、戦争画を見ることもほとんどできなかった。戦争画の展示は数えられるほどしかなされておらず、戦争画研究についても 1994 年に美術史学会が「戦争と美術」というシンポジウムを開いたことが新聞に掲載されるほど画期的であり、以後の戦争画研究の端緒となった[30)]。このような状況と会田の制作には若干の関連を見ることができるかもしれないが、会田自身は戦争画を直接見るというよりは、本などによって、どのような戦争画があったのかを調べていた。

〈戦争画 RETURNS〉は、戦争画が多くの作家によって、素材、描法、技法が多様な方法で制作されたことを踏まえてのことからか、同じように多様な方法で制作されている。《ミュータント花子》をマンガという形式で描写することは、シリーズの性質からも必要なことであったと考えられる。

《ミュータント花子》は藁半紙にマンガ原稿をコピーしたものをまとめてホチキスで留めた簡易本と展示用として、襖を蝶番で屏風状にした支持体に、マンガの原稿のコピーに着色した全頁を右側の第一扇から縦方向に順番に貼ったものが制作された。

1999 年 8 月 15 日に書籍として出版された『ミュータント花子』の会田による「あとがき」では、〈戦争画 RETURNS〉シリーズを 5 作ほど作った頃に浮かんだ《ミュータント花子》の一つのイメージが物語へと展開していく様を以下のように書いている。

> 竹槍という、日本の特殊だった戦争のある部分を象徴する、悲しいほど非力な武器を持った少女が、しかしその剣先から強力な破壊光線を発して連合軍を蹴散らしている図――。このマンガチックでバカバカしいイメージは、そのマンガチックさゆえ、やがて一枚の静止画の枠を踏み越えて増殖していき、頭の中で勝手に物語になっていきました。またそのバカバカしさに触発され、おそらく『戦争画 RETURNS』の自分にそぐわないシリアスさも反動となったのでしょう――倫理のタガは外れ、ひたすらシリアスの正反対の極へ向かって、妄想は暴走していきました。僕はこのほとんど自動的に連想されて出来上がった荒唐無稽な世界も、〈平和ボケ代表として戦争

を描く〉という目的の『戦争画 RETURNS』シリーズに、是非とも組み込むべきだと思いました。そこには〈戦争にすっかりリアリティーを失っている〉という世代的なリアリティーが、捩れた形で深く刻印されているように思えたからです[31)]。

自然とストーリーが浮かんできたため、〈戦争画 RETURNS〉シリーズの特別編のようなものとして描いたともいっているが[32)]、シリーズのひとつであることに変わりはない。会田の頭に生まれた荒唐無稽なストーリーは、エロマンガを描きたいという強い思いに結び付くことになる。会田は続けて、以下のように書く。

それとは別に、僕はマンガが描きたい、それもエロマンガが描きたいという創作動機を、かなり以前から抱いてきました。なぜなら僕には子供の頃マンガ家になりたいと思い、しかし才能が足りなくてなれなかった経緯があるからです。美術家になってからも、たまにマンガっぽい絵を描いたりして、中途半端にトラウマを癒そうとしてきました。実際この数年前に、全編凌辱シーンに満ち溢れたサイテーなエロマンガを構想したこともありました。なぜエロにこだわるのかと言えば、エロも含めた広い意味での“下品さ”こそ、マンガの武器であり神髄であると、僕は頑なに信じているからです。

マンガはエロやグロがあってこそのもので、そのような「下品さ」がマンガをマンガ足らしめているという考えには、会田が好んだ早見純や牧村みきといったエログロを描写したマンガ家たちからの影響がある。会田は、早見純『ラブレター フロム 彼方』に「祝辞」を寄せており、いかに早見のマンガに惹かれているかを綴っている。その中で「紙と墨汁とペンさえあれば自らの孤独な妄想を形あるものにでき、しかもそれをあくまでも大衆的に開示できるというのが日本のマンガの良いところであり、その究極の形態がエロマンガであるように僕は思われました。そしてこの公式を最も濃密に体現しているのが早見純さんだったのです[33)]」とエロマンガと早見純の表現への思いを記している。

会田は、《ミュータント花子》の制作について「最初は藁半紙にコピーしたものをホチキス留めした手作り本を、僕がキュレーションしたグループ展「こたつ派」（1997 年）で手作りした。また「戦争画 RETURNS」の展覧会にも展示できるように、屏風に貼って着彩したものも作った[34)]」としている。「こたつ派」展のために《ミュータント花子》を制作したようにも受け取れるが、実際は《ミュー

タント花子》を画廊で披露したいがために、「こたつ派」展を開催した。その経緯については、現代美術家の山口晃との対談において以下のように語っている。

> 会田　山口君にとっては、ひどい現代美術デビューか。「こたつ派」は、そもそもは僕が《ミュータント花子》がそろそろ完成なんだけど、出版もできないし美術の画廊で普通に発表することもできないし、どうしたらいいかなというときに企画した展覧会なの。大塚（聡）君という変わったやつが発表の場を探していて、彼の作品がいっしょなら《ミュータント花子》を画廊で見せる仕掛けが作れるかなとか思ってさ。でも、それでは画廊側への説得力がない、と考えたときに……、いや、何も考えもせず、パッと山口君を思い出したんだよね。大学の学園祭が毎年、秋にあるんですけど、それで山口くんの作品を知っていたから。そのころの作品は、油絵のちゃんとしたタイプじゃなくてクラフト紙にボールペンで、しっかり描いてはいるけど色づけがなかったりするタイプ。その質感がわら半紙の《ミュータント花子》とも共通する気がしたし、山口君がいれば三潴さん（ミヅマアートギャラリーのオーナー）もオッケーだろうって。そしたら、友だちの坂口くんも入れちゃえ、みたいな（笑）[35]。

この発言から、会田が《ミュータント花子》を発表する場を作ろうしていたことがわかる。

会田の友人で美術家であるパルコキノシタによると、もともと、会田が《ミュータント花子》を制作し始めたのは、会田らが結成した昭和40年会[36]によって、1996年に開催されたシナプス画廊でのグループ展だった。他の参加メンバーが作品を展示する中、会田だけが会場でマンガを描いていたという。その時には、《ミュータント花子》というタイトルも決まっていて、ストーリーも大体あったわけだが、会田はマンガの絵柄をなかなか決めることができなかった。絵柄を決めるために、オタクマンガを机に並べて模写をすることからはじめた。シナプス画廊に2週間ほど通って得た結論は、普通のマンガでは無理だということだった。オタクでもなく、ガロ系でもない自分は、マンガ家に挫折した小学生6年生の時点に戻り、やり直すつもりで、我流で描くしかないと思ったのだった[37]。絵柄を決める前に考えたというプランは、会田が作ったストーリーを「Hな美少女モノを得意とする同人誌作家に託して今風のマンガに仕立ててもらい、その方面のルートで販売するというもの[38]」だったそうだが、このプランでは、

通常の商業的エロマンガと同様にみなされてしまう可能性があっただろう[39]。

4-2.《ミュータント花子》の物語と構造

会田は『ミュータント花子』について「基本的にはエログロを抜かせば、ストーリー展開は昔ながらのわかりやすい起承転結だと思う。マンガ家に憧れた2つの時期のまったく異質なマンガ観を無理矢理ドッキングさせたわけです。だからぼくにとっては、あんなもんでも総力戦で、2冊目はなかなか描けない[40]」としている。つまり、《ミュータント花子》には、会田が手塚治虫のようなマンガ家になりたいと思っていた「第1期」と蛭子能収や大友克洋といった80年代ニューウェーブのマンガ家たちに憧れた「第2期」の要素がつまっているわけであり、それは会田がこれまでに触れたマンガの要素をすべて注ぎ込んだものであるともいえるだろう。《ミュータント花子》のストーリーは、作品集に掲載されているあらすじを以下に引用する。

> 時代は太平洋戦争末期。沖縄に住む心優しい美少女・花子は、「選ばれし者として、純一とともに日本を救え」という天皇陛下のお告げをよく夢に見る。花子は上陸してきた鬼畜・アメリカ軍に姉を輪姦されたあげく殺され、自らも捕虜となり、ロリコンで邪悪な超能力を操るマッカーサー元帥の性の奴隷に堕落する。同じく捕虜となった命知らずの特攻隊員・純一と出会うが、選ばれた者にあるまじき柔弱な意思を責められる。マッカーサーの魔手からからくも逃れた花子は、しかし〈エノラ・ゲイ〉に乗り込んでしまい、凌辱の末に原子爆弾とともに広島に落とされる。強力な放射能を浴びることで、超能力を得て生まれ変わった花子は、ついに目覚めた憎しみと、原爆で悲惨な末路を辿った少女の仇をうつため、ただ一人アメリカと戦う決心をする。空を飛べるようになった花子は、長崎に投下される原爆を阻止し、そこで純一と再会する。そして二人には勇敢な同士としての、清純な愛が芽生える。テレポーテーションで皇居に呼ばれた二人は、陛下の計らいで愛の契りを交わし、その神秘的な〈禊〉によって花子の超能力は十全なものとなる。本土に上陸してきた数万の暴虐なアメリカ軍を、花子は竹槍から発する破壊光線などで全滅させ、太平洋艦隊のマッカーサーに降伏を迫る。しかし降伏状調印のため〈ブラック・ハウス〉に赴いた花子を待っていたのは、原爆実験の100度にわたる被爆によって巨大な男根のごときモンスターと化した、ルーズベルト大統領の罠だった。アメリカへの服従を拒

む花子は、マッカーサーとの超能力戦に打ち勝つが、ルーズベルトのサイキックな催眠術の前に屈してしまう。この危機を、陛下の天助を得て七色に輝く零戦で特攻してきた純一が救い、彼は死に際に自らの短小包茎な男根を切断して、花子の膣に挿入する。これでパワーアップした花子は、不死身の怪物ルーズベルトと宇宙で最後の決戦に臨む。そして死闘の末、戦場に眠る英霊たちの怨念を呼び覚ます捨身の必殺技によって、ついにルーズベルトを倒し、さらにアメリカ全土をも滅ぼす。力尽きて三保の松原に落ちた花子は、陛下に看取られ、世界平和の到来を確信しつつ安らかに息絶える[41)]。

以上が《ミュータント花子》のあらすじである。会田がいうように「起承転結でわかりやすい」のではあるが、物語の内容は一般的に、やや受け入れがたいものとなっている。しかも、「エログロを抜かせば」という会田の言葉どおりにすることができないほど、全編にエログロ的要素が詰め込まれている。《ミュータント花子》が、最低なエロマンガをつくることを目指していたのだと考えると、制作は成功したといえるのかもしれない。

しかし、最低ではありながらも、《ミュータント花子》のエログロ表現は、《巨大フジ隊員 VS キングギドラ》と同様に、残酷な場面であっても観者が客観視できるための余白が残されているのではないだろうか。以下、同作の特徴について考察したい。

たしかに、会田は最低なエロマンガを描きたいと思っていたのかもしれないが、そこで、商業誌に掲載されているようなエロマンガと同じような作品を制作し、同じように商業誌で発表したとすれば、一般的なエロマンガと会田のエロマンガとの違いをどのように見出せばいいのだろうか。商業的な雑誌などではなく、画廊で発表すればいいとなるかもしれないが、商業的なエロマンガと違わない質のものは、会田が懸念していたように、画廊では発表させてもらえない可能性がある。

《ミュータント花子》は、絵から文字、コマ線、ページ数に至るまで、全てのページが手書きで描かれている。それらの描線はペン画ではなく、おそらく鉛筆のような芯がやわらかいもので描かれており、乱れてごつごつとした線が手の動きを伝えて、温かみを感じさせる。商業的なマンガでは一般的に用いられているスクリーントーンもまったく使われていない。エログロ的表現も観者が没入できないように、笑いの要素を多く取り入れるなどして、きわどい表現を緩和してい

るように読める。たとえば、春画などにも見られたように、男性器を極端に大きく描くなどして、性的な描写を笑いの対象となるようにしている[42)]。

絵柄が、すっきりとしてきれいすぎないことも細部を見えにくくするため、エログロ的表現を和らげることを助けている。だからといって、絵がうまくないわけではなく、ヘタうま的な描写で独特の魅力を持ち、コマ割りの構図などもきちんと計算されているように思われる。

会田は《ミュータント花子》を制作、発表することによって、エロマンガというものについて、考えさせようとしたのではないかと思われるほど、最低のエロマンガに成りきらない《ミュータント花子》は、その存在自体がエロマンガへの批評となっている。

ここでエロマンガの詳細について書くことはできないが、エロマンガがエロマンガゆえに多様な表現が許されていた媒体であったことは知っておく必要がある。1970年代中期に制作費の安さから多くの版元が青年劇画市場に参入し、79年には既刊誌、増刊号などを含めて月に100誌ほどが出版されていた。この「三流劇画ブーム」が自立したジャンルとしてのエロマンガの始まりで「制作費が安い分、自由度が高く、最低限の扇情性さえ担保していれば、通俗的であろうが、芸術的であろうが、性的マイノリティを扱おうが、稚拙であろうが、デタラメであろうが掲載された」という。このような自由さがあったため、表現したいことを書きやすく、多くのマンガ家がエロマンガを描いてきた。会田も好んだ吾妻ひでおや内山亜紀、80年代には『漫画ブリッコ』に藤原カムイ、岡崎京子などが作品を掲載し、山本直樹も森山塔というペンネームでエロマンガを描いていた[43)]。

エロマンガという媒体は、一般誌よりも描きたいテーマが自由に表現できたため、多くの作家を育てた場でもあった。会田がエロマンガを描くことによって、現代美術の表現の境界に挑み、その幅を広げたとすれば、それは、かつてエロマンガを描いて表現の幅を広げ、いまでは著名となった作家たちと同じ過程を再現することにもなる。

また、《ミュータント花子》が制作された1997年は、マンガについての研究が進む一方で、エロマンガを対象とした研究はほとんどなかった。米沢嘉博が「戦後エロマンガ史」を最初に連載したのは1996年11月、『BAD TASTE』（フロム出版／東京三世出版発売）でのことだったが、翌年1月発行の2号目をもって休刊してしまう。その後、98年5月に刊行された米沢監修によるエロマンガ復刻シリーズ〈モンド・エロチカ〉（太田出版）の巻末記事として、「戦後エロ・マン

ガ史」のタイトルで再度連載が開始されることになった[44)]。このことから、米沢がエロマンガの歴史や批評についても目を配っていたことがわかるが、会田はそれとほぼ同時期に、美術作品として《ミュータント花子》をつくることによって、ややもすれば、隠されてしまうエロマンガを批評の対象となるようにして、エロマンガへの思考を促すきっかけをつくっていたといえるのである。

おわりに

会田誠がマンガ的表現を作品に使用しはじめた80年代において、それ以前にも会田と同じように、美術作品にマンガ的表現を使用したり、マンガを描いたりしていた美術家はいたが、彼らの表現とは異なった、会田に特徴的なマンガ的表現があった。それは、ヘタうま、エロ、グロテスクといった要素であり、マンガのある側面を成しているにもかかわらず、軽視されたり、無視されてきたものだった。それらの要素がつねに使用されているわけではないとしても、会田のマンガ的表現にとって重要なものと考えることができる。

会田のマンガ的表現が使われている作品を分析していくと、一見では、残酷な様子に見えたとしても、さまざまな工夫によって、イメージに没入させないようになっていることがわかる。それは、観者をイメージと向き合わせ、考えさせる状態にするようなもので、そこには会田のイメージに対する批評性を見ることができるだろう。

批評家のような言葉ではなく、最低なエロマンガになりきらない《ミュータント花子》という作品によって、会田は現代美術の表現の境界に挑み、エロマンガの存在そのものを批評している。ヘタうまな自己流の絵柄で、エログロを描き、露悪的に見せながらも、ユーモアなどを駆使して、思考できる余白を残し、観者を作品に向き合わせるようにしていると考えられる。

会田の芸術活動において、こうした表現の境界に挑むような試みは、何度も行われてゆくことになる。会田におけるマンガ的表現について考えることは、会田という作家における多様性を示し、彼の芸術行為における本質的な部分を明らかにすることにもなったのである。

注

1）本稿では「マンガ的表現」という語を使用し、その意味を「マンガ、アニメ、特撮ものに関連する表現方法やキャラクターを使用したり、引用したりすること」として、マンガだけにとどまらず、アニメや特撮ものに関連する表現であっても「マンガ的表現」と表記することにしたい。

2）1970年代後半にあふれていたエアブラシで描いたスーパーリアル・イラストレーションから一転して、1980年頃にイラストレーターの湯村輝彦を中心とした「ヘタうま」ブームが突如起きた。中ザワヒデキによると、「ヘタうま」とは「一見ヘタなようで実はうまい」という意味であり、一見ヘタに見えるほど勢いがあることや玄人の技術より素人の衝動を重視している。中ザワヒデキ「外部：ヘタうまと日本グラフィック展」（『現代美術史日本篇　1945-2014』アートダイバー、2014年）、75頁参照。

3）会田のマンガ家への思いについては、拙論の「『白黒』の中の会田誠」（『表象・メディア研究　第11号』、早稲田　表象・メディア論学会、2021年）、20頁を参照。

4）会田が大学1年生であった1985年に「会田家に告ぐ」というシリーズを制作している。マンガの原稿用紙に黒いペンで思いついたものを描くという形式で、会田いわく「公開を封印している超駄作」であるため、ほとんど公開されていない。作品集で確認できるもののひとつに仮面ライダーを描いているものがあり、すでにマンガ的表現が使用されているとすることもできるが、本稿では《無題（通称：まんが屏風）》を会田がマンガ的表現を最初に使用した作品として論じることとする。

5）図録『大・タイガー立石展』（千葉市美術館、青森県立美術館、高松市美術館ほか、2021年）、227-228頁参照。

6）「スーパーフラット以後のマンガと美術　伊藤剛との対談」（椹木野衣『美術になにが起こったか　1992-2006』、国書刊行会、2006年）、201頁を参照。

7）タイガー立石自身も『美術手帖　1982年11月号』に掲載された「作家訪問　タイガー立石の巻　なにかでない者の譜」（美術出版社、1982年）において、コマ割り絵画を制作するに至った過程について説明している。

8）松田哲夫「解説」（『赤瀬川原平漫画大全』河出書房、2015年）、193-194頁参照。

9）牧野裕二「中原浩大とは何か―イメージ、持ち物、こども」（金沢21世紀美術館、高松市美術館、静岡市美術館ほか編『起点としての80年代』マイブックサービス、2018年）、16頁参照。

10）石子順造『［精選復刻　紀伊国屋新書］戦後マンガ史ノート』（紀伊国屋書店、1994年）、9-10頁より引用。

11）会田誠「二十歳の頃の糞作品」（『美しすぎる少女の乳房はなぜ大理石でできていないのか』、幻冬舎、2012年）、124-132頁を参照。

12）会田が藝大に入学してから《無題（通称：まんが屏風）》の制作へと至る過程と作品説明については、拙論「『白黒』の中の会田誠」（前掲注3）、18-19頁を参照。

13）会田誠「二十歳の頃の糞作品」（前掲注11）、132頁。

14）「芸大受験にはデッサン力が必要なのに……「自由に絵を描きなさい」の難しさ／若者たちを翻弄する最難関、「芸大受験」＃2」（文春オンライン、2020 年 08 月 10 日）https://bunshun.jp/articles/-/39617?page=2 、最終閲覧 2020 年 9 月 30 日。
15）村上隆「第二章　芸術には開国が必要である」（『芸術起業論』、幻冬舎、2006 年）、81–87 頁。
16）図録『村上隆　召喚するかドアを開けるか回復するか全滅するか』（カイカイキキ、2001 年）、118 頁より引用。
17）「メディア芸術祭について」、文化庁メディア芸術祭 HP を参照。https://j-mediaarts.jp/about/
18）2017 年 6 月 23 日に改正され、文化芸術基本法となっている。
19）文化芸術基本法に改正されてからも、同様の規定となっている。
20）吉岡洋「自生する前衛―つげ義春をめぐって」（『美術フォーラム 21　第 24 号　特集：漫画とマンガ、そして芸術』、美術フォーラム 21 刊行会／醍醐書房、2011 年）、113 頁。
21）同人誌『白黒』については、拙論「『白黒』の中の会田誠」（前掲注 3）、21 頁と拙論「『白黒』における小沢剛《地蔵建立》」（『早稲田大学大学院文学研究科紀要　第 64 輯（2018 年度）』、早稲田大学文学研究科、2018 年）、855 頁に詳細を書いている。
22）《バカ》、《お花畑》、《ダンディーひろちゃん》の詳細については、拙論「『白黒』の中の会田誠」（前掲注 3）で論じている。
23）小学館漫画賞事務局編『現代漫画博物館　1945–2005』（小学館、2006 年）、381–382 頁を参照。
24）作品集などには掲載されていないが、《巨大フジ隊員 VS キングギドラ》には、《地球防衛少女イコちゃん VS キングギドラ》（1992 年頃）というプロトタイプ的な作品がある。
25）会田誠作品集『孤独な惑星』（DAN ぼ、1999 年）、6 頁。
26）図録『マンガの時代　The MANGA Age』（東京都現代美術館／広島市現代美術館、1998 年）、2 頁。
27）会田誠「二十歳の頃の糞作品」（前掲注 11）、131 頁を参照。
28）村上隆「第三章　芸術の価値を生み出す訓練」（前掲注 15）、122 頁を参照。
29）「「ウルトラマン」フジ隊員、自身を巨大化させたメフィラス星人と約半世紀ぶりに和解！」（シネマトゥデイ、2015 年 8 月 23 日）を参照（最終閲覧 2021 年 9 月 30 日）。
30）これらの詳細については、平瀬礼太「戦争画の行方　1945～現在」（針生一郎、椹木野衣、蔵屋美香ほか編『戦争と美術　1937–1945』、国書刊行会、2007 年）に書かれている。
31）会田誠『ミュータント花子』（ABC 出版、1999 年）の「あとがき」、62 頁より引用。
32）会田誠作品集『MONUMENT FOR NOTHING』（グラフィック社、2007 年）、152 頁。
33）会田誠「祝辞」（早見純『ラブレター　フロム　彼方』、太田出版、2000 年）、196 頁。
34）会田誠作品集『MONUMENT FOR NOTHING』（前掲注 32）、222 頁。

35）「対談　山口晃に会田誠がインタビュー !?」（『美術手帖』2004 年 1 月号、美術手帖社、2004 年）、69 頁。
36）昭和 40 年会『昭和 40 年会の東京案内』（赤々舎、2008 年）には、「1994 年、アートフェア NICAF（現「アートフェア東京」の前身）会場で若手アーティスト数名が雑談中、全員が昭和 40 年（1965 年）生まれと判明。アーティストグループ「昭和 40 年会」が結成される。各メンバーは個人として活躍する一方、同会では各々の持ち味を活かし、肩の力を抜いた活動を行う」（308 頁）とある。
37）会田誠×パルコキノシタ「極私的「マンガとアートの関係」談義」（『ART iT』Summer ／ Fall 2004 Vol. 2 No. 3、リアルシティーズ、2004 年）、43 頁を参照。
38）会田誠『ミュータント花子』（前掲注 31）の「あとがき」、63 頁より引用。
39）1995 年に書籍として出版はされたが、本の形状がマンガの原稿用紙のサイズと同じと思われる B4 であることから、通常の単行本マンガとの差異化がはかられている。
40）「会田誠を読み解く 12 のキーワード」（『プリンツ 21』2004 年秋号、プリンツ 21、2004 年）、53 頁。
41）会田誠作品集『孤独な惑星』（前掲注 25）、29 頁。
42）夏目房之介も「男根権力を過度にグレードアップすると、情感は消え、愉快と哄笑が出現する。そこでは女も男根もモノと化す」と極端な男性器の描写について分析している。夏目房之介『夏目房之介の漫画学』（大和書房、1985 年）、100 頁を参照。
43）永山薫「エロ漫画」（夏目房之介、竹内オサム編著『マンガ学入門』、ミネルヴァ書房、2009 年）48–53 頁を参照。
44）想田四「解説」（米沢嘉博『戦後エロマンガ史』、青林工藝社、2010 年）、315 頁。

図版出典一覧

図 1　提供画像：©AIDA Makoto / Courtesy Mizuma Art Gallery, Tokyo
図 2　『白黒』第 1 号、白黒アート社、1988 年
図 3　『白黒』第 1 号、白黒アート社、1988 年
図 4　提供画像：©AIDA Makoto / Courtesy Mizuma Art Gallery, Tokyo
図 5　本図は 1999 年に出版された『ミュータント花子』（ABC 出版）の表紙

（かねなが・たかこ　早稲田大学文学学術院 非常勤講師）