

# 少女マンガをめぐる言説空間

Historical Analysis of Discourse on *Shojo Manga*

杉本 章吾  
SUGIMOTO Shogo

## Abstract

The purpose of this paper is to explore the history of discourse on Japanese *Shojo Manga* (*Manga* for girls; 少女マンガ) since mid-1970s to 1990s.

Until the early 1970s, *Shojo Manga* was considered to be lower genre than *Shonen Manga* (*manga* for boys; 少年マンガ) and *Seinen Manga* (*Manga* for young men; 青年マンガ). *Shojo Manga*, however, gained a sudden attention around mid-1970s, due to appearances of numerous *Shojo Manga* best sellers, such as *Aim for the Ace!* (『エースをねらえ』) and *Glass Mask* (『ガラスの仮面』), dramatization of *The Rose of Versailles* (『ベルサイユのばら』) by Takarazuka Revue (宝塚歌劇団) based on Ikeda Riyoko's manga, and the rise of Year 24 Group (花の24年組) which refers to manga artist group innovating *Shojo Manga* and many of whose members were born in Showa 24 (1949). Corresponding to the rise of *Shojo Manga* by female artists for mostly female readers, critical discourse on *Shojo Manga* arose in the mid-1970s.

This paper highlights the history of critical discourse on *Shojo Manga* since mid-1970s. Until 1980s, critical analysis of *Shojo Manga* was done by mostly male critics. Firstly, we examine Ishiko Junzo's (石子順造) comments on *Shojo Manga* around mid 1970s. It is one of the earliest reference to *Shojo Manga* by male critics. Secondly, we study male critics such as Murakami Tomohiko (村上知彦) and Yonezawa Yoshihiro (米沢嘉博) whose works around 1980 have left an imprint on present criticism of *Shojo Manga*. Finally, we analyze critical essays on *Shojo Manga* by female critics---most importantly Fujimoto Yukari (藤本由香里) and Nimiya Kazuko (荷宮和子) --- from 1990, which challenged dominant criticism by men.

In doing so, we will clarify the configuration and change of discourse on *Shojo Manga*, especially in terms of gender.

## 1 はじめに

少女マンガの特徴とは何であろうか。それは、星や光彩が散りばめられた瞳や、花びらや点描に彩られた流麗な背景であろうか。それとも、少女の憧れやときめき、葛藤やためらいを封じ込めた恋愛物語であろうか。あるいは、性別越境や同性愛を積極的にテーマ化し、既存のジェンダー規範へ疑問符を投げかけ、その再考や攪乱をうながす点であろうか。少女マンガに関する代表的な論者の一人である藤本由香里は、少女マンガを作者と読者との関係から、以下のように定義している。

日本の少女マンガの大きな特性に、それが「(若い) 女性の、女性による、女性のためのメディア」である、ということがある。日本の少女マンガにおいては、書き手と読み手の年が近く、その価値観をリアルタイムで共有し合っている。このように若い女性が文化の担い手であり、受け手であるような、そしてそこで生まれてくる新しい価値観を瞬時に共有していけるような、そのようなメディアは世界でも稀である。たいていの文化は主流文化の担い手である男性の価値観に支配されがちであり、そこに女性の価値観が反映されてくるとしても、どうしても一歩遅れがちである。だが少女マンガはその特性によって、ふつうはずっと無視されてきた若い女性の内面の問題に焦点を当てることを可能にしたのだ。(藤本 2001 : 135)

この藤本の少女マンガの定義には、現在の少女マンガ理解を形成する、典型的な修辞が多数見出される。そのなかでも、①書き手と読み手がともに(若年)女性であるがゆえに、少女マンガが「(若い) 女性の、女性による、女性のためのメディア」として機能しているとする点、そして、②それゆえに、少女マンガでは女性の「内面」が描写の対象となっているとする点は、藤本のみならず、多くの少女マンガ論の共通の前提となっているといえる。

少女マンガの言説史を紐解けば、少女マンガが衆目を集め始めるのは、1970年代半ば頃からである(竹内 1995:140)。周知のように、1970年に前後して、少女マンガの生産状況はドラスティックな変化を迎える。しばしばストーリーマンガの体裁を取った少女マンガの起源として参照されるのが手塚治虫『リボンの騎士』であるように、1960年代の前半まで少女マンガを牽引していた作家には、赤塚不二夫、石森章太郎、ちばてつや、横山光輝など、多くの男性マンガ家が含まれていた。『週刊新潮』に端を発する週刊誌ブームが少女雑誌にも及び、1963年1月に『週刊少女フレンド』、5月に『週刊マーガレット』が創刊された際にも、マンガ作品の半数程度は男性マンガ家によるものであった。しかし、週刊誌体制が確立するなか、出版社は作品を供給し、作家を確保するため、新人賞やマンガスクールを設立し、新たなマンガ家を発掘していくことを迫られる。そして、1964年、第1回講談社新人まんが賞を受賞した里中満智子が16歳の高校生であったように、多くの女性マンガ家たちがその需要を満たすため10代でデビューを果たすようになるのである<sup>1)</sup>。こうした、文化受容者ではなく、生産者としての「少女」の登場は進み、1970

年頃には少女マンガの送り手はそのほとんどが女性、しかも、多くが10代や20代の若年女性となる状況が形成されていく。さらに、70年代に入り、多くのベストセラーの登場、宝塚歌劇団による『ベルサイユのばら』の舞台化とそのヒット、さらにのちに「(花の)24年組」と呼ばれるマンガ家たちの台頭などに伴い、しばしば男性の嘲弄の対象ともされていた少女マンガは、少女のみならず、広く社会全般の注意を引くようになる。

こうした状況下において、たとえば『朝日新聞』は1975年に「少女マンガの世界」と題する特集を4回にわたって組んでいる。興隆をみせる少女マンガに好奇のまなざしを送るこの特集には、「テクニックが進歩して、これまで文学でなければ表現できなかった心理描写まで、表現可能になった」（「少女マンガの世界2」）という、当時『週刊少女フレンド』の編集者であった平賀純男のコメントが紹介されるとともに、少女マンガが次のように特徴付けられている。

同じマンガといっても、少年向けと少女向けではかなり異質だ。少年マンガをみる少女は多いが、その逆は少ない。少年向けの作家は三、四十代のベテランの男性が多いが、少女マンガの作家は若い女性がほとんどで、「十六歳で新人、二十歳で中堅、二十五歳過ぎればベテラン」といわれる。だから読者と作家がほぼ同世代で、少女、女性独特の心理で構成しているのが少女マンガの世界ととらえる人も多い。（「少女マンガの世界1」）

ここで注意したいのは、作家と読者がともに同世代の若い女性であり、それゆえに「少女、女性独特の心理で構成している」という、ここで見出されている少女マンガの特質が、2000年代に入ってなされた藤本の少女マンガ定義、さらに、現行の少女マンガ論の基礎的な少女マンガ理解とほぼ同質な点である。およそ25年ほどのひらきのある二つの文章に見出されるこの同型性は、いったい何を意味するのか。それは、70年代半ば以降、少女マンガの基本的な理解が変化していないことを意味するのか。あるいは、もし、そこに変化があり、＜歴史＞が存在するのであれば、少女マンガを語る言葉は、何を蓄積し、何を否定し、何を補強し、何を拒んでいったのか。

少女マンガの言説史をたどれば、これまでの少女マンガ論において、先行する少女マンガ論を参照すること、または、それらを整理・歴史化する営みはさほど熱心になされてこなかったといっている。しかしながら、＜現在＞の少女マンガ論の基底をなす少女マンガ理解が70年代なかばにすでに提出されているのであれば、少女マンガ論の＜現在＞がいかなる言説・観念・通念を前提とすることによって形成されているのか、少女マンガ論の「いま、ここ」自体を歴史化して問う試みは必要不可欠であるといえよう。

本論はこのような問題意識のもと、一見同型的に見える、70年代の少女マンガを語る言葉と、2000年代の少女マンガを語る言葉の間に横たわる、少女マンガに関わる言説群とその変遷を考察するものである。すなわち、1970年代なかば以降とりわけさかんとする、少女マンガをめぐる言

1) 1960年代にデビューし、1970年代以降も活躍した少女マンガ家たちについては（大城 2004 : 551）参照。

説がどのような立場・価値・ジェンダーをはらみ、その各々の言説の重なり・交差・衝突のなかから、いかなる言説空間が少女マンガをめぐる編成されていったのか、その編成過程と布置を通史的に考察すること、それが本論の目的となる。

## II 少女マンガ言説の黎明期——石子順造の少女（マンガ）論

1975年、美術批評家として、キツチュ論の旗手として、あるいは、『漫画主義』の同人として知られる石子順造は『中央公論』に掲載された「国際婦人年と少女マンガの世界」（以下、「国際婦人年」と省略）と題する論文のなかで、ひとりの高校生の少女から手紙を受け取ったエピソードを紹介している。それは、石子が当時のマンガ界の動向を記した『朝日新聞』の記事に対する返礼と応答として書かれたものであった。記事に目を留めた少女は、少年マンガばかりが取り上げられる風潮のなかで、少女マンガを取り上げた石子に礼を述べ、少女マンガへの熱い思いをレポート用紙4枚にわたってしたためていたという。該当する『朝日新聞』の記事に目を通せば、そこで少女マンガに割かれた文言は決して多いものとはいえない。該当箇所は以下のとおりである。

だがおそらく今日、もっとも微妙な脱皮への胎動を示しているのは少女マンガだろう。男性無用の少女の王国を、外国に類例のない形で築き上げてきた少女マンガは、池田理代子『ベルサイユのばら』（集英社）のような歴史ロマン、萩尾望都の一連の幻想譚、土田よしこのナンセンス・マンガ『つる姫じゃーっ！』（『週刊マーガレット』）などと、新たな開花の芽を育てつつあるようだ。（石子 1975a）

この簡単な紹介記事に対して「わかってくれてほんとうにありがとう、って私ほんとにそういいたいのです」（石子 1975b : 217）と少女が長大な手紙で反応したという出来事は、当時のマンガをめぐる言説空間において少女マンガ（論）の登場する機会がほとんどなかったことを示唆している点で興味深い。この記事に目を留めた少女は、石子への手紙のなかで、「男の人にはわからないでしょうね」と男性にはわからない特異なジャンルとして少女マンガを位置づけ、「絵をみるだけで幸せになるんです」と、その魅力の源を絵画表現に求めている（石子 1975b : 217）。この手紙をもとに、石子は少女のマンガ好きを認めるとともに、「マンガ好きというだけなら、ぼくもぼくなりになる」と自らのマンガへの愛着を述べ、「ただ、僕とは、その好きさが決定的にちがうようなのだ」と、自らと彼女とのマンガの読み方に差異があることを認めている（石子 1975b : 218）。石子の文章のなかで、石子と一人の少女との決定的な差異とされているもの、それは一言でいえば、絵画表現への感受性である。

少女が絵をみるだけで「とてもやさしい心で、私の胸ははちきれそうになる」、「毎晩同じマンガを読んであきない」と強い「没入」を語るのに対し、石子は「ぼくは、少女マンガの「絵をみるだけで幸せ」にはなれ」ず、「ああ、明日もすなおでやさしい中年男でいようとか、もう憎

まれ口をたたくのはよそうとかいう気分には、とうていなれない」といささか少女への揶揄を含むかたちで、その感性の差異を強調している（石子 1975b : 217-218）。そして、石子は「なぜ、あのような少女の図像が、この時期に生み出され、定着してきたのだったか？あのような少女像によって意味されようとしているものは何か？」（石子 1975b : 219）と、少女マンガの少女像が生成されるコンテキストとなる文化的・ジェンダー的力学に焦点を当てている。

石子はこうした少女像の原型を、露谷虹児や江川みさお、糸賀君子や山本サダらによる、少女雑誌の挿絵に求め、昭和30年代に入ってそこから日本的な特徴が捨象され、西洋的な意匠を纏って表象されるようになっていったという見解を示している。そして、その少女像が「世界の男性から望ましいと賛美されてきた女らしさと、欧米の富豪のお嬢さんのような教養と美しさと生活とを“エゴイスティック”に集約してデザインした私的理想像」であるとし、さらには「日本の少女マンガの美少女像は、女性の理想像ではなく、世界の四分の一を占める先進国とやらの、男性の理想像であるのかもしれない」と、その理想像が男性による価値観を女性が内面化した所産である可能性を示唆している（石子 1975b : 221-222）。

この「国際婦人年」からさかのぼること3年、石子は自身が同人として参加するマンガ批評誌『漫画主義』のなかで、「少女論」<sup>2)</sup>と題する少女（マンガ）に関する論文を上梓している。ここでは、少女マンガがどのように描かれているのかという「表現」の問題のみならず、少女にいかにか読まれているのかという「受容」の観点から論が展開されている——そして、それがこの論文の題名を「少女マンガ論」ではなく「少女論」とする論拠ともなっている。

瓜生吉則は「＜マンガ論＞の系譜学」のなかで、石子が、マンガの持つ記号的な意味作用を考察する視角を持ちながらも、「マンガの記号表現が持つ「意味」の解釈については最終的には放棄している」（瓜生 1998 : 143）点をその特質として抽出している。石子を中心とした『漫画主義』の同人のあいだでは、マンガがいかなる意味作用を担い、読者にどのように意味を伝達しているのかという意味論的な興味以上に、マンガ／劇画を媒介として編成される「読者—作者共同体」と、そこで惹起される身体性をも含みこんだ生々しいコミュニケーションにこそ興味が向けられていたことを、瓜生はこの論のなかで丹念に洗い出している。

こうした劇画に対する批評スタンスと比較した際、少女マンガを論じる石子に特徴的であるのは、石子が劇画同様、少女マンガを媒介として発生するコミュニケーションに注視しつつも、そのコミュニケーションの内実、すなわち、少女が少女マンガからいかなる「意味」を受け取っているのかという、意味論的興味をもその射程に入れていることである。

少女マンガを彩る様々な豪華な記号について「いささか意味論的に問うてみる」（石子 1972 : 11）という宣言から始まるこの論文において、石子は「少女の読者を想定して描かれるマンガが少女マンガなのだと、では、少女たちは、そういったマンガを、どのように読んでいるのか？」（石子 1972 : 14）という、少女の受容の仕方をその論述の根底に据えている。

2) 正確なタイトルは、参考文献にも記したとおり、「少女論＜1＞ 前章——なぜ「少女マンガ」論でなく少女論なのか？」であるが、その後、続編が書かれていないため、本論では単に「少女論」と記す。

石子はまず「表現」として少女マンガが少年マンガや青年マンガと同一平面上に存在しえない特異なメディアであるとして、次のように述べている。

ぼくの考えでは、少年マンガや青年マンガという場合のマンガと同じ意味では、例外をのぞいて、まず少女マンガといえるものはない、ということである。少女たちには、「少女マンガ」という、別項のマンガのコンテクストがある。いいかえればふつうにいう「少女マンガ」のマンガは、その他のマンガとかなりはっきり異質の表現、なのである。(石子 1972 : 14)

こうして、マンガという名を冠しながら、他のマンガとは質を異にするものとして少女マンガを特殊化したうえで、石子はその「表現」的特性を考察している。それは、ときに因果関係を無視して錯綜する筋立て、次々に少女を襲う艱難辛苦、それを根底から支える、人生は運命であり苦難に満ちているが、努力と幸運がそれを克服するという古い道理への感覚、などである。注目したいのは、石子がこうした物語上の特性に注意を払いながら、それを「コミュニケーション」の問題に接続している点である。

石子はまず古典的なコミュニケーション概念として、読者がマンガや文学、絵画や音楽など文化的な生産物を通して、そこに「作家の内的ドラマ」や「人生観なり状況認識」を読み取ることを重視する、伝統的な芸術観を提示する。それに対して、石子が少女マンガに見出すのは、そうした作家主義の無効化したコミュニケーションの特異なありようである。

花びらや星くず、カールした髪や目に宿る大きなハイライト、そして、線条的な説話行為の流れを阻害するスタイル画など、少女マンガ特有の図像的特徴に着目する石子は、少女マンガとは、こうした華やかなでかわいらしい記号によって粉飾されながら、少女に「周知のこと、自明の理」として保持されている価値・意味のカテゴリーを、それとして感覚的に味わわせてくれる」(石子 1972 : 18) メディアであると述べる。すなわち、少女マンガとは、少女にとって既成の価値観や道理への感覚——人生とは運命的な苦難に満ちているがたえず努力すれば道は開ける——を、かわいらしく、ムードに溢れた意匠でもってラッピングした、ムード音楽にも比すべき感覚的メディアなのである。それゆえ、少女マンガを介したコミュニケーションのなかに見出されるのは、近代的な芸術観に基づいた作家の私秘的な内面でも、また、彼が劇画に認めた生活者としての生々しいアクチュアリティでもない。日常生活を支える価値体系や人生観と不可分であることを認めながら、石子がそこに見出すのは、「かなり古典的な、そして日本的な女性の哲学」(石子 1972 : 20) であり、それをムードのなかから残響のように感受する経験こそが石子の考える少女マンガを読むという行為なのである。そこでは作者の思想性や生活者の生々しい「いま」は問題にならず、ただ「日常感がソフトにデザインされて」さえいれば、「特別なメッセージなどは期待」されはしないのである(石子 1972 : 20)。

こうした、石子の少女マンガ論から透き通って見えるのは、「中年の男性であるぼくは、彼女らのことを手前勝手に推断して、その感興を論じてみようと試みるつもりはない」(石子

1972 : 14) と読者層である少女を一見注意深く対象化しつつも、その感興の内実を代理／表象してしまっている点である。

ここでぼくは、試みるのはよそうと先ほどいった、当の読者である少女の感興への推断を試みるという愚を犯してみることにしよう。おそらく彼女たちは、目で音楽を聞いているのだ。淋しかったり、明るかったりするムード・ミュージックを。歌詞は、ほとんど問題にならない。“花びら”とか“星くず”とか、“暗いさだめ”とか“ひとり泣く”とか、いったアイ・キャットム(?)が問題である。(石子 1972 : 19)

ここでは、少女の感興を推断するつもりはないという前言を翻しながらも、「少女たちの感興への推断を試みるという愚を、あえて犯してみる」と、大人の男性である自身が少女の感興を代弁することに対して、幾分慎重な姿勢が見られる。しかしながら、注意を払わなければならないのは、ここで導き出される、少女にとって少女マンガとはそのデザイン性やムードを重視した、目で「聞く」ムードミュージックであるという定義が、この引用以前にもすでに見られる点である。「少女にとって」、「少女たちは」という言葉を繰り返すこの論考において石子は、たえず少女における少女マンガの受容のありようを問題として論を展開している。それゆえ、「少女たちは、そういったマンガ(少女マンガ——引用者註)を、どのように読んでいるのか?」(石子 1972 : 14)という問いから出発したこの論において、「推断」は避けがたく論の中核をなしており、その慎重な姿勢にもかかわらず、石子は少女の「読み方」を幾度も代理／表象してしまっているのである。

そして、その「推断」から導きだされるコミュニケーションは、石子が劇画に見出したそれとは異なり、決して称揚の対象ではない。少女マンガは、「文学や映画を論じられるようになる前までに読み終える」(石子 1972 : 20)ものであり、少年マンガから青年マンガへとマンガを読み継ぐ男性に比べて、女性はより早くマンガから離れていくであろうと結論づける石子にとって、少女マンガは、少女に当たり前の価値を感覚的に教示するメディアにすぎず、マンガのなかでも劣位に置かれるジャンルとして「特殊」なのである。

さて、ここでもう一度、75年に記された「国際婦人年」を振り返ってみれば、いくつかの点で石子の論述スタイルや少女マンガ認識が変化していることが認められる。

まず、論述スタイルを考えれば、「少女論」では、少女の感性的な読みに照準が合わされ、その読みの内実を「推断」を織り込みながら記述することが試みられていた。それに対して、「国際婦人年」では、少女による少女マンガ受容が絵画表現に基づく、きわめて感覚的なものであることは認めながらも、その読みの内実には一切触れられてはいない。むしろ、そこで前景化されているのは、そうして感覚的に読み取られる少女表象がいかなる文化的・歴史的・社会的コンテクストから生み出されているのかという社会学的な関心であったといえる。いわば、前者において「中年の男性」と少女との境界があいまいとなり、石子がときに少女に成り代わるかのように少女的感性の内実を記述しているのに対して、後者では両者の距離はより慎重に置かれ、石子は

徹底して「中年の男性」としての立場を遵守し、外部から少女（マンガ）をめぐる文化的・ジェンダー的力学について論述を進めているのである。

こうした論述スタイルの変化には、石子の少女マンガへの認識の変化が作用していることが考えられる。その変化はまず、女性マンガ家の位置づけに認められる。「少女論」において、石子は少女マンガの書き手として、作者の大半が女性であるという事実にあまり重きをおいてはいない。「少女マンガ」の作者がほとんど女性だというのは、一応考慮に入れておかなければならなかった事実だとしても、決定的な意味合いを持つとみなすべきでは」（石子 1972：13）ないとする石子にとって、少女マンガとはまず読者である少女との関わりにおいて初めて少女マンガとなるのであり、それが男性の手によるものであろうと、女性の手によるものであろうと、明確な「表現」的な差異はそこには認められていない。

しかし、「国際婦人年」では、少女マンガの作者がほとんど女性であるという事実はより重視されている。「今や、男性より、マンガ家志望の女性は多いといわれ、約一〇〇名のマンガ家を核として、その予備軍とぼろ大な数の読者とは、一切男性の介入を許さない少女王国を構築している」（石子 1975b：224）と、石子はここで、読者よりもむしろ作者である少女マンガ家を「核」として、少女（女性）たちの強固な「読者—作者共同体」が編成されている点にこそ注意を払っている。「少女論」と比べ石子がより「外部」からの記述を徹底しているのは、「男性の介入を許さない」ような「読者—作者共同体」がより強固に構築されているという、こうした石子の状況認識と切り離せはしないであろう。いわば、少女による「読者—作者共同体」を前に、「中年の男性」として石子は、その「内部」に参入しえない自らを他者として「外部」に措定せざるをえないのである。

さらに、こうした作者として女性を重視する姿勢は、石子が少女マンガの「表現」の質に変化を見出していることとも関連している。石子は、少女マンガがきわめて「純度の高い女性の表現」となっていると同時に、その「表現」の「開花期」を迎えようとしているとして、次のように述べている。

ともかくにもぼくは、日本の少女マンガが、なんともみごとに少女の夢の結晶体になっていることに驚嘆する。それがいかに、長い間の男の歴史の反映であるにせよ、またいかに欧米先進国を理想とした日本近代の無残な一結着点であるにせよ、これほど純度の高い女性の表現は他にあるまいからである。少年マンガや青年マンガの停滞とくらべれば、少女マンガはまさに開花期を迎えようとしているといっている。（石子 1975b：224）

72年の「少女論」において、少女マンガが少年マンガや青年マンガの劣位の置かれていたことを鑑みれば、この75年の論考において、少女マンガと少年マンガ／青年マンガの地位は逆転している。停滞する少年マンガ／青年マンガと「表現」として花開こうとする少女マンガ。このマンガをめぐる状況認識は、次節で詳述する後進の世代とも通底する当時のマンガ認識となっている。



### III 「ぼくら」と少女マンガ——「<わたし>語り」世代の少女マンガ論

石子の「国際婦人年と少女マンガの世界」、そして、その種本ともなる『戦後マンガ史ノート』が発表された1975年は、のちにコミックマーケットを主宰する「迷宮」同人らによる批評誌『漫画新批評体系』が刊行され始めた年としても、マンガ批評史に記録されている。1975年以降、こうした同人誌やマイナー雑誌を中心に、自らが編集や発刊にかかわりながら批評を展開する新たな若い評論家や作家がその活動を開始する。具体名を挙げれば村上知彦、米沢嘉博、亜庭じゅん、中島梓、橋本治、飯田耕一郎ら、団塊以降の世代の人々がそれにあたる。彼らの特徴はマンガを徹底して特別視する態度であった。社会や政治との関わりを排除し、文学や映画など、隣接ジャンルとの関わりをも問題化せず、マンガとそれを読むこと、描くこと、語ることを絶対化する彼らの語り口は、マンガと「ぼく」との幸福なコミュニケーションをその語りの根底にすえていた。さらに、「ぼくら」という言葉を多用する彼らの言説は、同様の（マンガ）読書体験を持ち、生まれたときからマンガがすぐ傍に存在していたような同世代の読者の存在を前提としていた。そして、マンガ読者としての体験に徹底してこだわる彼らが、当時マンガの新たな可能性を見出したのが、三流エロ劇画やニューウェイブマンガとともに、少女マンガであった。

瓜生吉則は、村上や米沢らが先行する石子らのマンガ論を反映論的であるとして退け、彼らとの差異を強調しているにもかかわらず、両者がマンガに抱くリアリティには「屈折した連続性」（瓜生 1998：146）があることを指摘している。すなわち、両者はともにマンガというメディアが喚起する特異なコミュニケーションのありように敏感であり、それを論述の基底に据えている点において連続性を見出すことができる。しかし、そのコミュニケーションのありようをいかなる立場から記述するのか、という論者の立ち位置において、両者は相違を見せていたと瓜生はいう。そして、それが先行する石子らのマンガ論を反映論として批判する根拠となっている、とも。瓜生の整理に従えば、石子の論は、マンガを読むという行為のもつ個人的な位相に注目しながらも、それらの個々の読者の実践がひとつの「読者—作者共同体」を構成している点にも注視が向けられている。そして、その共同体の編成のありようを記述することを目的とすることで、石子には、マンガを、あるいはそれを介したコミュニケーションの様式を対象化する視点が存在していた。それに対して、村上ら後進の論者にはこうしたマンガを対象化・相対化しようとする外在的な視点は希薄である。「まんが—内—存在」という村上の自己規定が端的に示すように、彼らは徹底してマンガの内部に自らを位置づけることにこだわり、マンガを読む一人の読者として内側から語ることに終始している。彼らにとって、マンガとぼく（ら）とのコミュニケーションそのものももっとも優先されるべきものであり、マンガとそのコミュニケーションは外部から「観察」する対象ではなく、その内部へと「没入」する対象だったのである。

以上の瓜生による明快な整理を踏まえたうえで、本節で考えたいのは、このような、両者の立ち位置上の差異が、少女マンガを語りの対象と見出したときにも同様に見出されるかどうかである。

先述したとおり、1970年代中盤以降、石子のみならず、多くの論者やメディアによって少女

マンガは言及され、少女マンガがそれまでと一線を画す革新期を迎えたとする言説が普及していく。そのなかでも、可能性の中心として見出されたのが、「(花の)24年組」<sup>3)</sup>と呼ばれる作家たちであった。マンガ史研究家の宮本大人は、1975年(昭和50年)に前後して活動を開始した村上や米沢らが、少女マンガのなかから「(花の)24年組」と呼ばれる作家たちを語るべき対象として「発見」し、彼女らを少女マンガにおけるひとつの達成・革新とみなす形で遡及的に少女マンガ史を構築していったことに批判のメスを入れている(宮本 2001: 86-87)。宮本は村上や米沢ら男性評論家によって形成された「24年組」中心史観を少女マンガ言説の起源とみなし、その起源における作家や作品の選択と排除を「暴力」という言葉を用いて強く批判するとともに、その歴史観が無批判のまま少女マンガ史の常識となっていくことに注意を促している。こうした宮本の指摘は傾聴に値するものの、村上ら男性評論家による少女マンガの「発見」を、男性＝「ぼく(ら)」による「暴力」として批判すれば事足りるのかといえ、そこには疑問が残る。

村上による少女マンガの「発見」を理解するためには、その前提としてまず「青年まんが」とそれをめぐる状況の変化についての村上の認識を知る必要がある。

手塚治虫を中心として発展した戦後の児童マンガを幼い頃から読み親しんでいた世代が少年／少女期から青年期へと移行し、カウンターカルチャーや反戦運動が世界を席卷した1960年代中頃、『ガロ』と『COM』という、マンガとともに成長したマンガマニアのための雑誌が創刊される。白土三平の「カムイ伝」掲載を目的として創刊された『ガロ』、そして手塚治虫の手によって生み出された『COM』。両誌は当時すでに確固たる地位を築いていた白土や手塚らの意欲的な作品が掲載される雑誌としても注目されると同時に、読者層と同世代の新人マンガ家たちによる新たな表現開拓の場としても熱狂をもって歓迎された。たとえば、『ガロ』ならば佐々木マキや林静一、『COM』であれば岡田史子や青柳裕介、宮谷一彦といった若い作家たちがこうした気運のなか続々と輩出されていったのである。村上はこうした青年層に向けて青年自体が発信する青年マンガを「ぼくらのための、ぼくら自身の手によるまんが」として位置づけ、その起源を岡田史子の処女作「太陽と骸骨のような少年」(1967年)に求めてその衝撃を次のように語っている。

岡田史子の出現は、マンガが与えられるものでなく、ぼくらがつくりだすものだとして僕らが自覚した始まりであったし、そのようなものとしてまんがを眺めることの始まりでもあったし、そのようなものとして、すべてのまんがを眺めることの始まりでもあった。(中略)まんがもまたそのような時代(60年代の熱い闘争とカウンターカルチャーの時代——引用者

3) 萩尾望都、竹宮恵子、大島弓子、ときに木原敏江、青池保子、山岸涼子、ささやななえらを含む、昭和24年前後に生まれた作家らを指す名称。しかし、この名称が指し示すマンガ家は、それを使用する人間によってかなり変化しており、使用者の思い入れや嗜好が反映される不定形な呼称でもある。この語の使用をめぐる言説史や問題性、語の起源については、(ヤマダ 1998)、(竹宮 2001)を参照。

註)のなかで、ぼくらの悩み、ぼくらの希望、ぼくらの夢、ぼくらの欲望を、つまりはぼくらの時代をぼくら自身が語る、ぼくらの文化であらざるをえなかったのだ。(村上 1979 : 29)

ひと時の安らぎを与える娯楽ではなく、「ぼくら」自身がそこに書き込まれている「青年まんが」。大人には表現することのできない、「ぼくら」の内面の懊悩や欲望や夢を体現する「青年まんが」。ここで村上は世代を要諦に編成された共同体＝「ぼくら」の成立を高らかに謳いあげるとともに、60年代の若者文化の一翼を担うものとして、そして、「ぼくら」とともに青年期を迎えたマンガとして、「青年まんが」を顕揚している。

しかしながら、ここでの記述が過去形に終始していることから推察できるように、1970年代後半から「青年まんが」を回顧する村上にとって、「ぼくらのまんが」としての「青年まんが」はもはや失われてしまったノスタルジーの対象となっている。というのも、村上にとって70年代以降の「青年まんが」は、「ぼくら」のリアリティを表現する熱を喪い、「一定の水準を保った読み物としてのまんが」(村上 1979 : 34)へと墮してしまっただけからである。そうした彼の喪失感を埋め合わせ、「青年まんが」の代補として発見されたもの、それこそが「24年組」を中心とした少女マンガにほかならない。村上は、これらの作家たちが少女マンガに新たな地平を開拓した理由を次のように語っている。

少女まんがたちが巧妙に、一步ずつ、自分の描きたいものを描くため制約を押しひろげ、描ける場所をかちとり、そういった闘いのなかでまた、描くべきことを発見していった、そのような緊張関係が作家のなかで持続しえたからこそ、少女まんがはこれだけのエネルギーを持ちえたのだと、僕は考えている。ぼくがそう思うのにはわけがある。それは少女まんがの今日をきりひらいてきた、作家たちの多くが、僕とほぼ同世代であることによる。彼女たちもまた、六〇年代末の一時期に、ぼくらにマンガの可能性を垣間見させてくれた青年まんがの影響を、まったく受けていないとは、考えられないからである。(村上 1979 : 40-41)

「闘争」のなかで勝ち取られた表現の場とその自由。村上は萩尾望都、竹宮恵子、大島弓子ら「24年組」の少女マンガ家たちをして、このような「闘争」と「表現」を可能にせしめた要因をその「世代」に求め、「彼女たちだけが、ぼくらのそのようなマンガへの思いから、どうして無縁でいられるだろう」(村上 1979 : 42)と、60年代の熱い季節をともにすごした同志として彼女らをみなしている。そして、「かつての青年まんがの遺志をつぐかのように、時代と生き方とまんがの可能性に向かって描きつづけている作家」(村上 1979 : 44)として彼女らを「発見」した村上は、彼女らを「パターン化とマンネリ化の温床」(村上 1979 : 40)としての少女マンガの系譜から切断するとともに、「ぼくら」の共同体の内部へと編入するのである。ここにおいて、少女マンガは、70年代の「青年まんが」以上に「青年まんが」らしいマンガとして、す

なわち、「青年まんがとしての少女まんが」として、「ぼくらのまんが」の系譜のうえに再定位されることとなったのである。

村上の「青年まんが」への個人的な思い入れや感性を前提としたこうした少女マンガの「発見」は、宮本が指摘する通り、確かにそこに語るべき対象の一方的な選別と排除の機構が働いている点で、そして、それが無批判のまま踏襲されている点で批判に値するといえよう。しかしながら、それを男性による少女マンガへの「暴力」であると一方的に裁断することには慎重な姿勢を見せなければならない。なぜなら、村上らの言説がその後の少女マンガ史観、あるいは少女マンガを語る枠組を提供するものであったとしても、それは「いま」の価値観やパースペクティブに照らし合わせて初めて明らかになるものだからである。もし、村上の言葉をそれが発せられた同時代の状況のなかに据え置くならば、また違った相貌のもとに彼の言表をとらえなおすことも可能であろう。

ここでまず注意しなければならないのは、宮本が少女マンガの「発見」者の一人とみなす村上が、自らの語りの方法論やその恣意性に対して決して無自覚ではなかった点である。

はじめに断っておかなくてはいけないのだが、少女文化としての少女まんがについては、ぼくは発言する資格を持たない。文化全体の少女文化化という視点からすれば、それもまた避けては通れない問題ではあるけれど、とりあえず少女まんがを少女たちの手からとりあげて、ぼく自身にとっての出会いとかかわりを語るしか、ぼくはいま方法を持っていない。  
(村上 1979 : 38)

ぼくの少女まんがの読み方は、あまりに自己の関心にのみよりかかって、少女まんがの実相からは遠いのかも知れない。これらのまんがは少女まんがの全体のなかのごく一部であろう。(中略) それ(少女マンガ——引用者註)がまんがであるという一点で、それらはすべて、ぼくらのものだとはぼくは思っている。そしていつかはこの潮流が、少女の枠をはみだして、青年まんがや少年まんがへも流れこみ、ふたたびぼくらの「同時代をともに生きるまんが」の大きなうねりをつくりだすことを、ひそかに願っているとだけ、いまは言っておこう。(村上 1979 : 48)

このふたつの引用文において村上は、「少女まんがの全体のなかのごく一部」を切り取ったものにすぎないことを自ら明かすとともに、取り上げる作品や作家の基準が自らの体験や関心に根ざした個人的なものであることに繰り返し述べている。自らの体験に根ざしたマンガ語り。もちろん、それは村上や米沢ら、この当時マンガについて発言を開始した「<わたし>語り」世代に共通のマンガを記述する方法論ではある。しかし、その方法論の記述がここでは「暴力」というよりもむしろ、「弁解」として響くのはなぜであろうか。

注目したいのは、村上が「<わたし>語り」を展開する前提として「少女まんがを少女たちの手からとりあげ」る必要があると述べている点である。そうすることでしか「<わたし>語り」

を立ち上げることができないとする、ここでの村上の方法論的認識は、彼自身の少女マンガへのスタンスをはからずも代弁している。

先述したように、本来、「まんが—内—存在」を自認する村上にとって、マンガとそれを享受する「ぼく（ら）」の間に成立するコミュニケーションは、自明のものであり、そこに一切の理由づけや分析は必要とされていなかった。マンガを自らの感性をもって享受し、その感性を通じてマンガを語ること、それ以外に何が必要であるのか、というのが村上の語りを支えるロジックであった。しかし、少女マンガをその語りの対象として見出したとき、村上の論述はいささかその切っ先を鈍くしてしまっている。というのも、少女マンガを対象に「<わたし>語り」を成立させるために、村上は「少女まんがを少女の手からとりあげ」という、ひとつ余分な手続きを踏まなければならないからである。

この方法論的認識が意味するのは、村上が少女マンガを「収奪」したという「<わたし>語り」の「暴力」性よりも、むしろ、少女こそが少女マンガを享受する正当な読み手であり、受容者であるとする、村上の少女マンガ理解である。村上の言葉を援用すれば、少女こそが「少女まんが—内—存在」なのであり、少女でない村上自身はその<外部>に指定されざるをえないという認識が、村上の少女マンガ論の前提には暗黙のうちに横たわっているのである。その証左として、村上は先行する少女マンガ論に、「少女まんがはストーリーの面白さでなく、表現の様式を「読む」べきもの、感性的に、感覚的に理解するもののだとして、少年まんがからそれを峻別しようとする立場」や、「男にはわからないという通説」があることを紹介し、少女マンガの読解には<少女>的感性が必要であるとする考えが根強いことを指摘している（村上 1979：53）。

こうした文脈を踏まえて改めて、「青年まんがとしての少女まんが」という彼の言葉を考察するならば、それが語りの暴力というよりも、一種の弁解であり、苦肉の策であったことが理解できるであろう。

感性を要件とし経験に根ざした語りを重視する村上にとって、少女としての感性も体験も持ち合わせず、少女マンガ全体の輪郭を描くこともできない自身は、「まんが—内—存在」とはなりえても、「少女まんが—内—存在」とはなりえない。そのジレンマこそが、「ぼく（ら）」のリアリティを読み込むことができる少女マンガを青年マンガの一部に組み込み、「青年まんがとしての少女まんが」というレトリックを成立させる要因だったのである。

「ぼくの少女まんがの読み方は」、「少女まんがの実相からは遠いかもしれない」と述べる村上は、そうした少女ならざる自らの「読み方」の恣意性に自覚的であるとともに、その恣意性を最終的にはマンガ読者としてのアイデンティティによって自己肯定しようとする。少女マンガは少女のためのものであり、少女的な感性が必要とされているかもしれないが、それがマンガであるならば、さらに、それが「青年まんが」としても読みえるものならば、自らの感性や関心を頼りにして「ぼく」も少女マンガを語りうるはずだ、こうした村上の論理展開は、「暴力」的というより、きわめて「交渉」<sup>ネゴシエーション</sup>的なものである。そして、それはマンガ内での少女マンガの特異なポジションと、それを介した少女たちの「読者—作者共同体」が言説の前提となっていることを、逆照射的に明らかにしているともいえる。

こうした少女マンガをめぐる認識は、村上ひとりにとどまるものではない。同様の論理展開は、同時期に『戦後少女マンガ史』を上梓している米沢嘉博にも見ることができる。編年体を採用しながら戦後の少女マンガの流れを網羅的に記述した米沢は、その「あとがき」において次のように語っている。

僕は少女マンガの読者というわけではなくって、マンガの読者であるということは、まだ言っておかなければならない。(中略)で、まあ、ただのまんが読者でただの男であるぼくといったいいわけがましい立場説明は、「少女マンガは女の子にしかわからない！」あるいは「少女マンガは少女のものだ！！」といった発言に対するいくらかの防壁とはなるだろう。少女の感性で少女マンガを読んできたわけではないという弱みに対して、マンガとしての少女マンガという立場をとることで、なんとかバランスをとろうというぼくのセコさが、この『戦後少女マンガ史』をこういった形にしたともいえるのだ。(米沢 1980 : 220-221)

この引用文でもまた、米沢によって、少女の感性をもって少女マンガを読むことが「正当」な少女マンガの読みであるという通念が前提化されていることがわかる。米沢はそれに対して、「少女マンガ」もまた「マンガ」であることを根拠に、少女マンガ史を叙述するという方法論を採用している。村上が少女と少女マンガを分断したうえで、「わたし語り」を展開したのと同様、米沢も「男性」であり、「マンガの読者」であることにアイデンティティの根拠を置き、少女マンガを「マンガ」という上位概念に包摂するという手続きを踏まなければ、自らの記述を展開しえないのである。「防壁」、「セコさ」という言葉が示唆する、こうした迂回的な戦略は、少女マンガは少女によってこそ読まれるものであるという通念と、男性としての彼らのジェンダー・アイデンティティに起因するものであり、端的にいえば、「彼ら」は少女マンガの「外部」へと自らを措定した上でしかその語りを展開しえなかったのである。

以上の検討から明らかなように、宮本が少女マンガ言説の〈起源〉として見出した「わたし語り」は、同時代のコンテクストのなか据え置くならば、決して言説の真空状態から誕生した〈起源〉的言説といえるものではない。むしろ、それらは、少女マンガをめぐる言説が衝突・交差する抗争の場から、その領有やヘゲモニーをめぐる立ち現れた、すぐれて「交渉」的なものだったといえる。そして、こうした彼らの少女マンガを語るスタンスには、前節で検討した石子との、マンガ一般とはまた様相を異にする、「屈曲した連続性」を認めることができる。

少女マンガ論における両者の「連続性」、それは男性としてのジェンダー・アイデンティティに起因する、その語りのスタンスに求められる。「中年のおじさん」という自己規定に沿って、「少女」表象をその社会的・文化的コンテクストから解明しようとする石子。少女ではないマンガ読者という立ち位置を確保したうえで、〈マンガ〉として少女マンガを論じようとする村上や米沢。

両者は「少女」とはなりえない男性としての自己アイデンティティを語りの前提に組み込んでい

る点で共通している。両者はともに、少女マンガを媒介として少女（女性）による「読者—作者共同体」が編成されていることに着目するとともに、そのコミュニケーションに参加しえない「他者」＝男性として論述を展開する／せざるをえないとする、その方法論的認識において通底しているのである。もちろん、「少女」表象を社会学的関心から分析する石子と、ひとりのマンガ読者であることに論拠を置く村上や米沢との間には、差異（屈折）を認めることができる。しかし、それ以上に両者の論から浮き彫りとなるのは、少女マンガは本来的に少女の感性をもって読み解かれる、少女による少女のためのメディアであるというそのメディア認識なのである。

その後の少女マンガ批評史を追えば、少女マンガを語る言葉を「領有」していたのは、その後も多くが男性評論家である。90年代以降には、「表現論」の興隆とあいまって、少女マンガの表現構造や形式を「客観的」に解明・意義付けていく少女マンガ論が浮上してくる。その代表的な例としては、大塚英志と夏目房乃介の少女マンガ論を挙げることができよう（大塚 1994、夏目 1995、1997）。ここではその詳細な分析は避けるが、両者が少女マンガの分析を通して導き出すのは、「内面」描写を可能とした、マンガとしての表現形式である。マンガの表現形式に着目しながら、両者は少女マンガの要件として、「内面」描写の技法とその制度化に分析の照準を合わせている。それは逆をいえば、両者が少女マンガは少女の「内面」を表現するメディアであるという認識を前提として共有していることを意味する。少女の「内面」を表現し、少女の感性によってそれが読み解かれる少女マンガ。先述した少女マンガに関する一般的通念は、ここでも両者の論述を支える基底をなしているのである。つまり、大塚や夏目においても、少女マンガの「内面」描写を読み解くために少女的「感性」が要請されることは、自明化されているのである。

#### IV 「わたしたち」の少女マンガ——「少女」共同体の創出

マンガを読む〈私〉を括弧に入れることでその「客観的」スタンスを確保した「表現論」がマンガ論の新たなパラダイムを切り開いた一方、90年代には「〈わたし〉語り」を継承するような新たな少女マンガ論の潮流が形成されていく。それは、エッセイ的な文体をもって記された女性たちによる少女マンガ論である。彼女らの論述の共通項を挙げるとするならば、次の3点を指摘することができるであろう。すなわち、①少女がいかにして少女マンガを読んでいるのかという受容論・読者論的特徴、②少女マンガがいかに少女にとって振る舞いや思考を枠づけているかという機能論的特徴、そして、③少女マンガを介して「少女」による共同体が編成されていることに注意をうながすレトリック上の特徴。以上の3点を確認することができる。

まずは、1点目から確認していこう。エッセイ形式を採用する彼女らの特徴はまず、少女（女性）としての視点を前景化しながら記述を行っている点にある。それはいわば、男性評論家がある存在を認識しながらも、自らは論拠に置くことのできなかった「少女的感性」を記述の前提に据えたものであった。その一例として、ここではまず荷宮和子の『少女マンガの愛のゆくえ』を検討の俎上に上げてみたい。荷宮はその著書『少女マンガの愛のゆくえ』において従来の（男

性) 評論家が少女マンガをその「文学性」において称揚していたのに対して、一般少女にとって少女マンガの魅力は他にあったのではないかと疑問を投げかけ、「「マニア」「オタク」と呼ばれる層以外に少女漫画が与えた影響について、正面から考え」(荷宮 1994: 12) することを議論の中心に据えている。こうして、男性評論家の読解と一般的な少女のそれとを対照化する荷宮は、一般的、正当だとされる(男性) 評論家による読解を紹介したうえで、少女的な読みの内実を紹介することで、それに異議を申し立てるというロジックを繰り返し用いている。そのなかで、たとえば、男性に「低俗」で「典型的」に書いた『ベルサイユのばら』の新派悲劇的側面が少女にははじめて体験する新鮮なプロットであったことが、あるいは、男性にフェミニズム的解釈をされがちだったフロル(萩尾望都『11人いる』に登場するキャラクター) の男になりたいという欲望が単に「男の子の方がかっこいいもん!」という素朴な感覚に基づくものであったことが、明らかとされていくのである。

記述にそって具体的に検討すれば、たとえば、少年愛というモチーフを宿した竹宮恵子の『風と木の詩』について、荷宮はその人気の理由を次のように説明している。

どうして『風と木の詩』がこんなにも少女に受けたのか、さまざまな分析がなされたが、なぜか一つの重要な側面は語られることがなかった。今まで人目につくところで漫画評論を行ってきた人間の大部分は「男」であったため、おそらくその点についてはまったく気づかなかった、というのが真相ではないかと思われる。(中略) 男女の恋愛の話は、どんなに美しくたって妊娠する心配がある。そう、妊娠とは少女にとって心配なのだ。いや、今の日本で普通に生きている女ならば、限定された条件が整った場合以外、妊娠とは心配ごとである。(中略) 男同士なら絶対安心。自分とは体が違う別の生物のお話なのだから、何が起ころうと平気。泣こうが、わめこうが高みの見物。この感覚こそが、『風と木の詩』が女の子に熱狂的に支持された要因である。(荷宮 1994: 75-76)

ここで荷宮は『風と木の詩』が少女に人気を博した理由として、少年同士であるならば妊娠の心配がなく、少女が性行為を享樂の対象として安心して享受できる点を指摘し、従来の少女マンガ論においてこのような視角が存在しなかった要因を評論家のジェンダーに求めている。ここでは正当化され、一般化される「大人の男」による対して、徹底して少女の視点から少女マンガについての語りが組立てられており、「少女」である(あった) ことに立脚した対抗言説として荷宮は自説を展開している。

美術史研究家の高橋瑞木は、90年以降興隆をみせる女性によるエッセイスタイルの少女マンガ論を「体験/経験談的少女マンガ論」と呼び、その多くが個人的な体験に裏打ちされ、「自分と少女マンガの私的関係」に立脚していることを指摘している(高橋 2001: 149)。さらに高橋は、ラディカル・フェミニズムの「個人的なことは政治的なことである」というスローガンを引き合いに出しながら、これらの個人的な体験を根拠に据えた「体験/経験談的少女マンガ論」が少女マンガに親しみのある読者には効果があるものの、少女マンガに親しみのない人々、あるい



は、ラディカル・フェミニズムの方法論を認識していない人間に対してどれだけ有効性があるのかと、検討に値する疑問を呈している（高橋 2001：151）。

しかし、ここで注記しておきたいのは、高橋が「体験／経験談的少女マンガ論」と呼ぶ、これらのエッセイ的な文体をもった少女マンガ論が決して〈私〉というひとりの読者の体験に固執するものでも、完結するものでもないということである。もちろん、それは個人的な体験や思い出がそこに書き込まれていないことを意味するものではないが、彼女らの論述の特徴は、むしろ自らの感覚や読みのコードを「少女」のそれとして一般化する点にこそあるといえる。

上記の引用にしても、われわれが目を向けなければならないのは、その記述内容ではなく、むしろその記述スタイルである。荷宮はここで個人としての「私」に基づいて記述を進めるのではなく、「少女」の心情や感覚を代表／表象する形で議論を組立てている。この記述上の特徴は、この個所のみ、あるいは荷宮のみに当てはまるものではない。それは、女性による少女マンガ論にひろくみられる記述傾向であるといえる。いわば、彼女らは同じような感覚をもち、同様の関心や感想を抱く、少女（女性）による「解釈共同体」の存在を論述の前提に想定しており、自らの感覚や読みのコードが紛れもなく少女のそれであることを自明化しているのである。

このように、1点目が少女マンガの読解に関わるものであったとすれば、2点目はこのような受容を通して、少女マンガがいかに少女に影響を与えてきたかという、少女マンガの果たした機能に関するものである。

たとえば、横森理香『恋愛は少女マンガで教わった』から、それに該当する個所を検討してみよう。タイトルからも推し測ることができるよう、横森にとって少女マンガは単なる娯楽の域を越え、自らの恋愛観・結婚観を教示し規定する指針として存在している。理想とする男性像、様々な状況で自らがとるべき振る舞いや言動、そして相手のそれへの解釈、これらすべてが少女マンガの影響下にあったことを発見した横森は、驚きととまどいを交えながら次のように述べている。

しかしまっこと、刷込みって一のは恐ろしい。少女マンガの数々を読み直してみて、自分の半生を振り返り、周囲を見渡してみると、少女マンガからすべてを教わってしまった私たちは、実にそのとおりにしか、生きられなくなってしまうのである！

思えば、かつて私がやってきた、恋愛とセックスと結婚にまつわるすべてのことは、少女マンガに描かれてるA to Zを踏襲している。実際の恋愛で感じた、「こんなはずじゃなかった」的なことはほとんど、少女マンガを読み、培ってきた「こうなるはず」的幻想に基づいている。現実にはマンガみたいなワケにゃいかなくてトーゼンなのに、それが分からない。分からないから、許せないのだ。（横森 1999：4-5）

ここでは、思考や言動や行動を粹どる準拠粹として少女マンガが機能していることが、そして、その粹組から逃れることのできない自身のありようが、「すべてを教わってしまった」、「そのとおりにしか、生きられなくなってしまう」などかなり強い語調を秘めながら——しか

し、いささか諧謔的な響きをもって——語られている。そして、この横森の少女マンガに対する認識は、女性による少女マンガ論にその主題の強弱こそあれ、散見されるものである。たとえば、ここに見て取ることのできる、一方で少女マンガ的世界を「幻想」として位置づけ、他方、実際に自分の身に起こった出来事を「現実」とみなし、少女マンガを内面化した（してしまった）自分は、そうした「幻想」と「現実」の齟齬に苦しまざるをえなかったとするロジックは、藤本由香里の『私の居場所はどこにあるの?』にも色濃くみられる。

実際にそれまでに刷り込まれた幻想（少女マンガに影響を受けた理想的な恋愛観——引用者註）と訣別し、自分を救えるのは結局自分しかない、というところに立てるようになるまでには、さらにその後十年、ほぼ二十代の終わりまでを要した。なんだかんだの実際の恋愛の修羅場をかいくぐってからのことである。それまで私がもっていた様々な幻想は次々と打ち砕かれ、現実にあわせて修正を余儀なくされていった。そして、その幻想がどこからきていたのか、つまり、現実の恋愛の様々な局面に対して私がとる態度、考え方、それを決定するものになる原イメージはどこにあったのかを探ると、そのほとんどがやはり、昔読んだ少女マンガが原型になっていたのである。（藤本 1998：13）

社会学者の宮台真司は、少女たちが自身の置かれた状況を理解するための参照枠として少女マンガが機能している点に着目し、その機能を＜関係性のモデル＞と呼んでいる（宮台・石原・大塚 2007：76）。宮台によれば、少女たちは、様々な場面でいかに自分が行動するか、あるいは、相手の言動や振る舞いをどう理解するか悩むとき、それに類するモデルを少女マンガに探し求め、その枠組みを通して出来事を理解し、自らの行動を決定していく。そして、少女マンガをモデルとすることで、少女たちは「複雑な人間関係の中で期待はずれについての「免疫力」」（宮台・石原・大塚 2007：77）を身に付けていったという。少女たちはいわば「少女マンガをもう一つの現実（虚構）として読む「虚構の現実化」というよりも、現実を少女マンガをモデルとして読むという、ある種転倒した「現実の虚構化」」（宮台・石原・大塚 2007：90）を行うことにより、様々な状況における振る舞い方を習得していった。この点において少女マンガは少女にとって一種のマニュアルであり、教科書であり、＜関係性のモデル＞として機能したのである。こう述べる宮台は、こうした＜関係性のモデル＞としての少女マンガの起源を、陸奥A子や田淵由美子らによる「乙女ちっく」マンガに求めている。

この宮台の指摘は上記の引用を読み解くうえで有効な参照点となるだろう。自らの少女マンガ体験のみならず、実生活での経験をふんだんに取り入れた彼女らの語りは、まさしく少女マンガが＜関係性のモデル＞としていかに機能してきたかを証立てる有効な証言であるといえる。しかし、宮台による社会学的な「観察」と女性たちによる「証言」との間には、一定の齟齬もまた見出すことができる。

まず、宮台はこうした＜関係性のモデル＞として少女マンガが機能し始めた端緒を乙女ちっくマンガに求めているが、女性たちが影響を受け、自らの恋愛観や人生観を規定しているとするマ

ングには、萩尾望都や一条ゆかりなど、宮台が乙女チックマンガと峻別する作家たちも多数見出すことができる。

また、それ以上に重要であるのは、これらの少女マンガ論の多くが、宮台が「関係性のモデル」と名づけ、「現実の虚構化」と呼ぶ一方向的な関係性だけに注意を払っているわけではない点である。むしろ、彼女らの多くは、そうした少女マンガがまた同時に少女（女性）の価値観や「内面」を投影したメディアであるという認識を共有している点において特筆に値する。一例として、たとえば、藤本由香里は先述の『私の居場所はどこにあるの?』において次のように述べている。

少女マンガは、もっともその時代の女性の価値観を敏感に映しだしてきた分野である。その中には恋愛の、ほとんどすべてのパターンがあるといっても過言ではない。そうした意味で、女性向コミックにあらわれた恋愛に関するメッセージの内容と、その時代による変化を探ることは、一般の女性が浸ってきた幻想の体系を探ることになるはずだ。（藤本 1998 : 14）

女性の価値観を反映する少女マンガ。こうした少女マンガ観は、先述の男性による少女マンガ論と通底していることを意味すると同時に、ここではひとつの論理上の矛盾を作り出している。振り返れば、先述の引用部において藤本は、少女マンガが少女の行動や思考を強固に規定する準拠枠として機能していたことを自らの体験を交えながら記述していた。それに対して、ここでは逆にそうした少女マンガが女性の価値観を反映するメディアであるという立場を藤本は採用している。こうした相反する立場から記述を進めることで、藤本の論では、少女マンガが女性の価値観に影響を与えたのが先であるのか、それとも、女性の価値観が少女マンガに投影されているのが先であるのか、両者の因果的関係があいまい化されている。換言すれば、メディアが内面を構成するというメディア論的視座とメディアは現実を反映するという反映論的視座が組み合わされることで、藤本の論は少女と少女マンガをめぐってひとつの循環論法を成立させてしまっているのである。

しかし、重要なのは、こうした論理矛盾をあげつらうことにあるのではむしろない。むしろ、本論が目指すのは、どちらが先でどちらが後と特定できないほどきわめて強い一体性のもとに少女マンガが感受されている点である。いわば、藤本の論では、少女マンガが少女に影響を与えると同時に少女マンガが少女の内面を反映するような、合わせ鏡のような鏡像関係が前提化されているのである。

そして、この点を踏まえることで本論文は3点目の特徴へと記述を進めることができる。なぜなら、3点目にあげたレトリック上の特徴とは、いわば、2点目の機能論的特徴をレトリックの面で補強する際に立ち現れるものであるからである。それは、端的に言えば、「実在の少女」と「表象の少女」の間に本質的な区別を設けないその叙述形式にある。引き続き藤本の『私の居場所はどこにあるの?』を例にとって検討を進めよう。

この連載の三年間で、朱は本当に見違えるほどの成長をとげる。(中略)その言葉はストレートにこちらの心に沁み通る。(中略)「——うるさい。あれは…あれは…少女だったんだぞ」、その言葉はストレートにこちらの心に沁み通る。しかし、その「成長」は、「強さ」は、そして「愛」は、そのまま「幸福」にはつながらないのだ。ここで私は深いため息をつく。私たちは「恋愛」が「結婚」への道のりであり、そして「幸福な家庭」をもたらすものだと思われていたあの頃から、どんなに遠くきてしまったことだろう。一途な愛は必ず勝利する、と思われていたあの頃から、どんなに遠くへきてしまったことだろう。(藤本 1998: 42)

上記の引用は、藤本が石塚夢見『ピアノシモでささやいて』のラストシーンについて感想を述べている個所である。主人公の朱が音楽業界のなかで様々な試練をくぐり抜け、彼女が思いを寄せる渡会一意との関係を深めていきながらも、その愛がついに成就されなかった経過をたどりつつ、「私」は朱の成長をまるで実在する少女の成長のように深く、強く感受している。さらに、「私」はその成長を朱だけにとどめず、「私たち」の時代的な変遷——成長へとすぐさま重ねあわせている。いわば、ここにおいて、「表象の少女」=朱と、「実在の少女(女性)」=「私たち」は等価のものとして取り扱われており、より有体にいえば、朱は「実在の少女」であるかのように語られているのである。

そして、こうしたレトリックを採用することにより、藤本の論では、そして、多くの女性による少女マンガ論では、個人的な体験を語る「私」と、「私」をその成員とする「私たち」=「少女(女性)」たち、そして少女マンガが、無媒介に接続され、互いに照応しあうひとつの大きな共同性が形成され、自明化されているのである。

以上の流れをもう一度整理すれば、まず、一点目の読者論的記述においては、少女(女性)としての感性をもちあわせ、同様の関心や感想を抱く「解釈共同体」の存在が前提とされていた。2点目の機能論的記述においては、そうした「解釈共同体」としての「少女」と少女マンガの間に、互いに互いを映し出す、合わせ鏡のような一体性が想定されていた。3点目のレトリック上の特徴は、その合わせ鏡のような関係性を記述の面で補強するものであり、「実在の少女」と「表象の少女」を等価の存在のように扱うことで、少女マンガのキャラクターたちをも「私たち」の成員へと編入するものであった。このように、女性によるエッセイ形式の少女マンガ論において、「少女」、あるいは「私たち」という言葉は、「作者—テキスト—読者」のすべてを包含する概念として用いられており、彼女らの論の前提には、少女マンガを介したというよりも、少女マンガを核とした「少女(女性)」たちの共同体が想定されているのである。

## V おわりに

本論文は、70年代中盤以降さかんとする少女マンガ論がいかなる立場・価値・ジェンダーのう

えに展開されていったのか、その言説空間の編成過程と布置を通史的に検討することを目的とするものであった。こうした作業を遂行することで、本論が明らかにしたのは、少女マンガ論をめぐる生じた言説空間のねじれであるということが出来る。最後にこの点について照準を合わせて、本論の整理を行いたい。

第2節、第3節で検討したように、あるいは先行論が指摘するように、70年代以降少女マンガ論は、主に男性評論家の手によって牽引されてきた。それは少女マンガ論の担い手として女性が存在しなかったことを意味するものではないものの、発表メディアや発言の影響力を鑑みれば、〈言説〉としてよりひろく流布していったのは、多くが男性評論家の手によるものであった。とりわけ、夏目房之介や大塚英志らによる分析は、その「客観的」で「科学的」な体裁とあいまって、多くの少女マンガ論の参照点として現行の少女マンガ論に多大な影響を及ぼしている。

こうしてヘゲモニーを確立していく男性評論家による少女マンガ論は、その語りの主題や分析方法の点では各々相違を見せるものの、その論を構成する前提において共通した通念をそこに見出すことができた。すなわち、「少女マンガとは少女の感性をもって読み解かれる少女のためのメディアである」という一般的通念を前提に組み込んでいる点において、彼らは共通の認識の地平に立っていたのである。彼らは、解釈を共有する少女（女性）による「読者—作者共同体」の存在を認め、そこに編入されえない自らを外部に指定しながら論述を開始する点において共通したスタンスを有しているといえる。いわば、彼らはみな、少女らのコミュニケーションによって交換される支配的な読みを想定し、それに対するオルタナティブな読みとして自説を提示していたのである。

このような整理を行えば、本論の指摘する「ねじれ」が何を意味するかは明らかであろう。すなわち、少女マンガをめぐる言説空間が抱えるねじれとは、オルタナティブな読みとして提示された男性評論家による言説が、状況としては支配的な言説としての地位を確立していくという、言説内容と状況とのずれなのである。

そして、この点を踏まえれば、90年代以降、それまで以上の量と厚みをもってオーバーグラウンドな領域に浮上してきた、エッセイ形式でつづられる女性による少女マンガ論の意義もまた明確化されるであろう。90年代以降とりわけさかんとする、エッセイ形式でつづられる女性による少女マンガ論とは、このねじれた言説布置に対して異議を申し立てる、女性による言説の奪還行為であったといえる。男性たちが「少女」の「感性」によって読み解かれる正当な、支配的な読みを想定し、それに対してオルタナティブな読みとして自らの少女マンガ論を展開していったのに対し、女性たちは——男性たちが想定しながらも、その内実を代弁／表象しえなかった——「少女」の読みの実態を前景化するものであった。さらに、少女（女性）であることを語りの根底に据え、少女（女性）としての「感性」や「経験」を通して語るその記述の前提には、「読者—作者共同体」というよりも「読者—テキスト—作者共同体」とでも呼びうるような、少女（女性）たちの共同性を醸成する場として少女マンガが指定されており、「女性性」を表現し、享受し、共有し、規範化するメディアとして少女マンガは少女（女性）と不即不離な関係にあるものとされていた。「少女マンガが映す心のかたち」という藤本の著作のサブタイトルがいみじくも表し

ているように、少女マンガとは、彼女らにとって「私たち」の「内面」が投影され、それを「私たち」の感性をもって読み解く、彼女らの自画像なのである。

以上のように、少女マンガをめぐる言説空間では、男女間のジェンダーポリティクスの軋轢を孕み、ときに衝突し、ときにねじれを生み、ときに補完しあいながらも、「少女のために少女の内面が描かれる少女マンガ」という言説が強化されてきた。このいささか表現主義的な少女マンガ定義が今後も少女マンガ論の基底をなしていくのか、それとも、そこからの脱却が図られていくのか、それは少女マンガについて言葉を紡ぎだしていくわれわれの手にかかっているであろう。

### 参考文献

- 石子順造. 1972. 「少女論<1> 前章——なぜ「少女マンガ」論でなく少女論なのか？」『漫画主義』第10号、9月、11-20ページ
- 石子順造. 1975a. 「近ごろのマンガ ゆっくり転機」『朝日新聞』7月13日。
- 石子順造. 1975b. 「国際婦人年と少女マンガの世界」『中央公論』90巻10号、10月。
- 石子順造. 1975c. 『戦後マンガ史ノート』紀伊国屋書店。
- 石塚夢見. 2001. 『ピアノシモでささやいて』1~4、小学館（小学館文庫）。
- 瓜生吉則. 1998. 「<マンガ論>の系譜学」『東京大学社会情報研究所紀要』56巻、12月。
- 大城房美. 2004. 「少女まんがと「西洋」少女まんがにおける「日本」の不在と西洋的イメージの氾濫について」筑波大学文化批評研究会編『<翻訳>の圏域——文化・植民地・アイデンティティ』525-554ページ。
- 大塚英志. 1994. 『戦後まんがの表現空間—記号的身体のか縛—』法蔵館。
- 高橋瑞木. 2001. 「まんが研究に関する一考察—少女まんが研究の視点から—」『立命館言語文化研究』13巻1号、5月、149-154ページ。
- 竹内オサム. 1995. 『戦後マンガ50年史』筑摩書房。
- 竹宮恵子. 2001. 『竹宮恵子のマンガ教室』筑摩書房。
- 夏目房之介. 1995. 「コマの基本原則を読み解く 読者の心理を誘導するコマ割りというマジック」『別冊宝島EX マンガの読み方』宝島社168-183ページ。
- 夏目房之介. 1997. 『マンガはなぜ面白いのか その表現と文法』日本放送出版協会。
- 荷宮和子. 1994. 『少女マンガの愛のゆくえ』光栄。
- 藤本由香里. 1998. 『私の居場所はどこにあるの？ 少女マンガが映す心のかたち』学陽書房。
- 藤本由香里. 2001. 「少女マンガは「日本」の「少女」が求めるジャンルか~少女マンガの特性としての重層的な世界観」『立命館言語文化研究』13巻1号、5月、131-136ページ。
- 宮台真司・石原英樹・大塚明子. 2007. 『増補 サブカルチャー神話解体——少女・音楽・マンガ・性の変容と現在』筑摩書房。

- 宮本大人. 2001. 「昭和50年代のマンガ批評、その仕事と場所」『立命館言語文化研究』13巻1号、5月、83-94ページ。
- 村上知彦. 1979. 『黄昏通信 同時代まんがのために』ブロンズ社。
- ヤマダトモコ. 1998. 「マンガ用語<24年組>は誰を指すのか？」『COMIC BOX』通巻108号、8月、58-63ページ
- 米沢嘉博. 1980. 『戦後少女マンガ史』新評社。
- 横森里香. 1999. 『恋愛は少女マンガで教わった』集英社。
- 「少女マンガの世界1」『朝日新聞』1975年11月4日
- 「少女マンガの世界2」『朝日新聞』1975年11月5日