

『りぼん』期の矢沢あい作品における

「少女」のマーケティング

—「天使なんかじゃない」を中心に—

杉本 章吾

I 消費社会と『りぼん』

1980年代は、マンガが消費社会を牽引する文化産業の一翼として、その規模を拡張させていった時代である。集英社、小学館、講談社などの大手出版社は、次々と新雑誌を創刊し、読者の年齢や嗜好に合わせたマーケティング戦略をそれまで以上に徹底化させることで、広範な読者層を開拓していった。少女マンガにおいても、たとえば、1978年には集英社から『りぼん』と『マーガレット』の中間雑誌として『ぶ〜け』が創刊され、1980年には小学館から『少女コミック』より年齢層の高い読者層向けに『プチフラワー』が創刊されていったように、こうした出版社のマーケティング戦略はより明確化されていった。さらに、1980年には『BE・LOVE』や『YOU』、82年には『ビッグコミック フォアレディ』など、のちにレディースコミックと総称される、少女マンガ読者より年齢層の高い成人女性をターゲットとした雑誌も矢継ぎ早に創刊され、少女・女性向けマンガもまた、少年・青年誌のように年齢や嗜好に合わせたセグメント化が顕著となっていくのである。

こうして、少女マンガが文化産業としてその規模を拡張していくなかで、70年代半ばから「乙女ちっく」路線を敢行していった『りぼん』はとりわけ注目に値する。乙女ちっくマンガは、陸奥A子、田淵由美子、太刀掛秀子ら『りぼん』系の作家によって1970年代に確立されたマンガジャンルのひとつである。「乙女ちっく」という呼称が端的に示す通り、このジャンルは、少女趣味を前面に押し出し、等身大の少女の恋愛をリリカルに綴るとともに、そのソフトで「かわいい」絵柄によって、少女層の幅広い人気を獲得していった。

その興隆の背景をたどれば、女性が送り手の大部分となった1970年代は、少女マンガが多層的なコマ構成や内語の微分化など表現形式を複雑化し、歴史、SF、ファンタジーなどテーマの幅を広げながら、新たな物語世界を構築していった時代である。ただし、こうした少女マンガにおける新たな表現空間の創出は、男性読者の

ような、これまで少女マンガに目を向けてこなかった新たな読者層を開拓する要因となるとともに、他方、ボリュームゾーンとなる少女読者の指向や欲望とときに乖離するものでもあった¹。乙女チックマンガは、いわばこうした新たな少女マンガの潮流に逆行するかのように、伝統的な少女趣味へ回帰するとともに、最新の少女ファッションを取り入れることによって、小学生から大学生まで幅広い支持を獲得していったのである。

また、こうした乙女チックマンガの興隆を考えるうえで注目すべきは、このジャンルが、マンガのみならず、サンリオのファンシーグッズやイラストポエム、交換日記などと連動した、少女文化の一翼をなす文化事象であった点である。「かわいいカルチャー」²とも呼ばれるこれらの少女文化は、その名の通り「かわいい」という感覚を感性的要件とする点で共通しており、「少女」というアイデンティティを強化し、少女同士の紐帯を強化する文化的装置として、この時代顕在化していったものである。さらに、80年代に入ると、こうした「かわいいカルチャー」は、少女層のみならず、資本の経路を通じて一般社会にまで浸透し、「かわいい」という少女的感性は、記号やイメージの消費が先行する高度消費社会化を牽引する駆動因として、社会の広範に波及していったのである³。

しかし、『りぼん』をひとつの起点とするかたちで「少女」的感性が社会へと浸透していく一方で、資本の側から少女の想像力や感受性を囲い込んでいこうとする運動もまた、この時代には顕在化していった。70年代には、産業構造が変容するなかで、商業・流通業においても従来の家族中心のマーケティングから、シングル女性や大学生、高校生、子供へとターゲットが移行していった。さらに、80年代以降、『ギャルズライフ』、『ポップティーン』など、従来の「少女」概念が排除していた性愛的要素を多分に取り入れた雑誌が創刊され、『mc Sister』、『Olive』、『CUTiE』など若年女性向けのファッション雑誌が多数創刊されていくなか、資本によるマーケティング対象のセグメント化と軌を一にして、若年女性は様々なグループやトライブに細分化されていき、「ギャル」や「コギャル」と呼ばれる都市文化や消費文化に親近的な若年女性たちが登場していったのである。

いわば、この時代、双方向的な力動関係のもとに、若年女性は高度資本主義、高度消費社会、メディア社会の織りなすスペクタクルのなかへとそれまで以上に組み込まれるとともに、感性や趣向を要諦とした内部の分断が顕著となっていくのである。そして、こうした若年女性における趣味の多様化とセグメント化は、少女マンガの地位を相対的に低下させていき、80年代以降、少女マンガは娯楽における第一位の座を——とりわけ高校生の間で——徐々にファッション誌に譲っていくこととなるのである⁴。

こうして若年女性層のセグメント化が顕著になっていくなか、乙女チックマンガ全盛時には大学生までを読者層に取り込んでいた『りぼん』は、本来のメインターゲットである小中学生に読者層を照準しなおすとともに、読者需要を重視することで少女マンガにおいて例外的なまでに出版規模を拡大していった。とりわけ、「ときめきトゥナイト」や「ちびまる子ちゃん」のTVアニメ化は、多くの読者を『りぼん』本誌に呼び込む結果となり、『りぼん』誌は80年代をとおして、100万部から200万部、さらには220万部とその出版規模を拡張させていった⁵。その後も『りぼん』は、掲載作品のメディアミックス戦略を敢行していくことで、90年代をとおして少女マンガ誌の第一位としての地位を保持していくのである⁶。

本論文では、こうして小中学生向けの少女マンガ誌としての性格をより明確にしていった80年代以降の『りぼん』のなかでも、矢沢あいという女性マンガ家に着目する。矢沢あいは、1985年の『りぼんオリジナル』早春の号に掲載された「あの夏」においてデビューを果たし、その後、90年代の『りぼん』本誌において「天使なんかじゃない」、「ご近所物語」などのヒット作を輩出していった作家である。その後も、より年齢層の高い『Cookie』（集英社）やファッション誌『Zipper』（祥伝社）などに活動の拠点を移しながら、矢沢あいは、市場規模を縮小する少女マンガのなかで、例外的なまでに高い人気を保持している女性マンガ家である。とりわけ、『Cookie』に連載されている『NANA』は、累計で5000万部近い売り上げを記録するとともに、映画、アニメーション、音楽とのメディアミックスやコラボレーションによって社会的現象にまでなっている。

本論文はこのような矢沢あいの活動のなかでも、矢沢が初めて大きな商業的な成功を収めた「天使なんかじゃない」までの作品を分析対象に設定する。そして、社会における若年女性のセグメント化のなか、『りぼん』において矢沢が「少女」をいかに表象していったのか、その内実を明らかにすることを目的とするものである。

Ⅱ 初期作品における「少女」の特徴

矢沢あいが商業デビューを果たすのは、先述の通り、「あの夏」（『りぼんオリジナル』1985年、早春の号）においてである。その後、『りぼんオリジナル』では、「15年目」（同年、夏の号）、「ガラスの宝石」（同年、冬の号）、「雪の日からはじまる」（1986年、早春の号）と短編の掲載を重ね、本誌である『りぼん』誌には、「ラブテター」（1986年12月号－87年2月号）が初掲載となっている。その後も順調に掲載を重ね、1989年9月号から1991年1月号には、彼女にとって初の1年以上の連載と

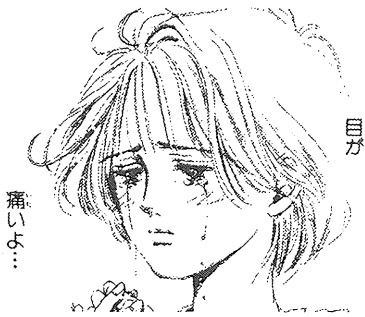


図1 矢沢あい「バラードまでそばにいて」(1988年)

なった「マリンプルーの風に抱かれて」を連載するにいたっている。

山形淳子はジェンダー論の立場から『NANA』までの矢沢あいの作品群を三つの時期に区分し、デビューからこの『マリンプルーの風に抱かれて』までの作品にとりわけ、掲載誌である『りぼん』からの影響を読み取っている⁷。山形は、彼女が第一期に区分するこの初期作品の特徴として、まず図像的特徴について言及し、矢沢の初期の絵柄が安定を欠き、印象の薄いものであったとしている(図1⁸)。

そのうえで、山形は、こうした絵柄における特徴が、矢沢の初期作品におけるキャラクター造形や物語内容と相即しているという興味深い論点を提出している。すなわち、山形は、淡く印象に残りづらい矢沢の描線や絵柄が、「弱い女の子」、「けなげな少女」、「ひたすら待ち続ける少女」といったキャラクター造形や、内気でけなげな少女の恋愛という少女マンガの定型的なパターンを補強している点に着目し、そこに見出される、少女の受動性や、男性の承認による恋愛の成就という物語展開を、ジェンダー論の立場から批判的に指摘しているのである⁹。

山形が指摘するとおり、矢沢の初期作品において、登場するキャラクターの多くは、内向的で消極的な性格を与えられており、人物造形の面において何ら特権性を帯びることのない平凡な少女として設定されている。さらに、物語の多くは、「「微妙な心理をさりげなく表現できるまんが家」をめざすあいちゃん」¹⁰という『りぼん』での著者紹介や、主人公の抱える悩みが初期の作劇法の中心だったという作者の自註が示す通り¹¹、こうしたヴァルネラブルな少女の「内面」を主軸に叙述するという、乙女チックマンガ以降の少女マンガに顕著な筋立てを踏襲したものとなっている。

さらに、矢沢あいのマンガには、しばしば「夢」という言葉が登場し、キャラクターのモチベーションの所在が明らかとされるが、こうしたキャラクターの内向性・受動性は、彼女らの抱く将来像や「夢」にも反映されている。たとえば、「マリンプルーの風に抱かれて」においてキャラクターの「夢」が指し示す内容は、男女の間で大きな隔たりをもっている。

まず、男性の側が「夢」として語るのは、すべて彼らが将来の職業にすることを望むサーフィンに関わるものである。小学校の頃カルフォルニアに転校し、サーフ

インの魅力を知った亨が目指すのはプロのサーファーであり、同様にプロを目指しながらも不慮の事故により「夢」を絶たれた一平が目指すのは、亨のサーフボードを製作するプロのシェイパーである。そして、恋愛少女マンガの体裁を取りながらも、この物語において彼らの行動を根底において駆動するのは、主人公である橘遙に対する恋愛感情であるよりも、むしろ、プロを目標としたサーファーとしての「夢」や、その「夢」を絶たれた苛立ちとなっている。

それに対して、女性である遙が顧慮するのは、たえず周囲の人間との関係性であり、そのなかでいかにして自らが想いを寄せる亨への恋愛感情を優先／抑制していくかが、彼女の関心の焦点となっている。彼女には他者との関わりを除いて内発的な動機は与えられておらず、それゆえ、彼女が「夢」として想像するのは、最終的に亨の「夢」に協力し、彼の「妻」となることをおいてほかにない。この点を鑑みれば、遙は自らの「内面」を読者に明かし、読者を物語世界へと導入する視点人物＝主人公として特権化されているものの、行為レベルで考えるならば、物語を駆動していく「ヒーロー」（主人公）は、たえず男性の側であり、遙はあくまで彼らの「夢」やその挫折の苦しみを共有しようとする「援助者」としての位置づけしか与えられていないのである。

この「マリンブルーの風に抱かれて」が典型的に示す通り、初期作品において女性キャラクターはその消極的・受動的な性格付けとともに、内発的な動機に基づいた自身の「夢」を持つことを許されていない。行為主体として彼女らに許されるのは、男性キャラクターの「恋愛対象」となること、あるいは、彼らの「夢」の「援助」ととどまっているのである。

Ⅲ 「かわいらしさ」への参与

こうした初期の作風が変化をきたすのは、「天使なんかじゃない」においてである¹²。物語は、聖高校という新設高校の生徒会を舞台とし、冴島翠と須藤晃の間の恋愛を核としながら、麻宮裕子、瀧川秀一、河野文太といった個性的な生徒会役員たちの友情と愛情をテーマとした学園マンガである。1991年9月号から1994年11月号まで『りぼん』に連載されたこの作品において、矢沢は『りぼん』の看板作家としての地位を確固たるものとする。

先述の山形淳子は、この作品が初期作品同様、学園を舞台にしている点に掲載誌『りぼん』の制約を認めながらも、『りぼん』に顕著な「ウジウジキャラ」から「自分自身を引き受け、自己肯定していく明るく個性的なキャラクター」へとキャラクター造形を転換していった点に、マンガ家としての矢沢の「成長」を認めている¹³。

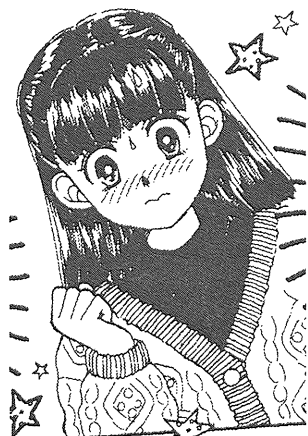


図2 池野恋『ときめきトゥナイト』(1982-1994年)

こうした山形の指摘は、「天使なんかじゃない」において矢沢がより能動的・活動的な少女を主人公に設定することに自覚的であった点を考慮すれば¹⁴、一定の妥当性を有しているといえる。しかしそれと同時に、ジェンダー論的立場から見て作品の否定的側面を『りぼん』の特性として、肯定的側面を作家の「成長」として論じる山形の議論は、メディアと作家を単純化された二項対立的な構図のうえに定位している点で一定の留保を必要とする。

なぜなら、まず第一に、この時代の『りぼん』には、たとえば、池野恋「ときめきトゥナイト」や椎名あゆみ「あなたとスキャンダル」など、山形が『りぼん』の特徴として挙げる「ウジウジキャラ」とは異なる、自己肯定的・積極的な性格を与えられたキャラクターが登場する作品も多数輩出されているからである。また、より重要であるのは、「天使なんかじゃない」において矢沢が『りぼん』からの

脱却を試みたというより、むしろ、『りぼん』という雑誌の特性を自らの作品により意識的に取り入れていったともいえるからである。

「天使なんかじゃない」においてまず顕著であるのは、その絵柄の変化である。先述の通り、初期作品において矢沢は、表象される少女のヴァルネラブルな「内面」を可視化させるように、細く淡い描線を不安定に幾重にも重ねあわせる絵柄を採用していた。こうした絵柄は、池野恋や水沢めぐみ、柊あおいなど、「かわいい」絵柄が主流であった当時の『りぼん』においては例外的なものであった(図2¹⁵)。

それに対して「天使なんかじゃない」では、不安定な線のゆらぎが消え、キャラクターの輪郭線が強調されていくとともに、他の『りぼん』作家と歩調を合わせるように、「かわいい」絵柄が積極的に取り入れられていくようになる。矢沢は、その『初期作品集』刊行時のインタビューで、自らの絵柄が『りぼん』のなかで大人びており、編集者から水沢めぐみのような「かわいい」絵柄を習得するよう命じられたというエピソードを紹介しているが、編集者の意向によるものか、本人の意向によるものかは不明であるが、この作品において矢沢は「かわいらしさ」への指向をより明確にしていくのである¹⁶。

藤本由香里はエッセイ「進化する矢沢あい」において、「天使なんかじゃない」のなかで用いられるギャグタッチの図像に着目し、こうした戯画的な画風が「天使

なんかじゃない」以前の矢沢あい作品に皆無であった点を指摘している¹⁷。藤本が指摘する通り、「天使なんかじゃない」ではそれまで用いられることのなかったギャグタッチの図像が物語の随所に挿入されており、喜劇の場面がたびたび演出されている(図3¹⁸)。注目すべきは、こうしたギャグタッチにおいてキャラクターの「かわいらしさ」が強調されている点である。図3を見ればわかるとおり、ギャグタッチの絵柄は、通常の絵柄と比べて書き込みが簡素化され、輪郭線がより明確化されるとともに、とりわけ顔における「かわいらしさ」を意図的に強調したものとなっている。マンガにおいて「内面」が「顔」によっても表象されることを鑑みれば、こうした絵柄における「かわいらしさ」は、キャラクターの相貌のみならず、「内面」の「かわいらしさ」を、すなわち、「幼さ」、「明るさ」、「親しみやすさ」といった性格的特性を表象するとともに、キャラクターから本質的な意味での他者性を排除するものとなっている。

また、それとともに見逃すことができないのは、こうした「かわいらしさ」を指標としたギャグタッチが矢沢のみならず、当時の『りぼん』作品に多く見出される点である(図4¹⁹)。たとえば、図4は吉住渉「ママレード・ボーイ」のなかの一場面であるが、ここでもキャラクター喜劇的な場面において採用されているのは、「かわいらしい」ギャグタッチの絵柄である。



図3 矢沢あい「天使なんかじゃない」

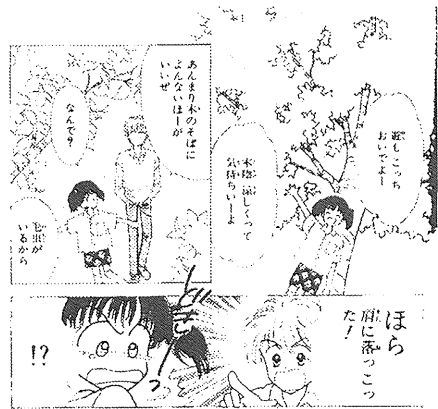


図4 吉住渉「ママレード・ボーイ」(1992-1995年)

さらに、こうした「かわいらしい」絵柄が本編のマンガ以上に顕著となるのは、付録である。少女マンガ誌、なかでも対象年齢の低い『りぼん』や『なかよし』、

『ちゃお』では、「かわいらしい」キャラクター図像をあしらった小物や文房具などが付録として毎月添えられる。なかでも『りぼん』は、「ふろくファンルーム」と題するコーナーを設け、マーケティング戦略のひとつの要として付録を徹底して重視していた。こうした、実用的な「もの」のかたちをとった付録は、いわば、「かわいい」という少女の感性を日常生活にまで浸透させる文化的アイテムとして機能するとともに、「かわいらしさ」、「愛らしさ」、「明るさ」、「無邪気さ」、「子供らしさ」といった『りぼん』が「少女」に求める規範的価値を読者に教示する機能をも果たしていた。「天使なんかじゃない」の連載以降、人気の上昇に伴って矢沢は、吉沢渉や水沢めぐみ、池野恋らとともに、毎月のように付録に登用されているが、そこに添付されるキャラクター図像は、他のマンガ家同様、本編のマンガ以上に「かわいらしさ」を強調したものとなっている（図5²⁰）。



図5 『りぼん』における矢沢あいと水沢めぐみのふろく

社会学者の宮台真司は、こうした「かわいい」という感性的特性が、70年代において少女たちのココロニング（蘭籠り）装置として作用していったという興味深い見解を示している²¹。宮台によれば、まずココロニング装置として「かわいい」という感性が前景化されていく背景には、大衆メディアにおける性的表現の氾濫があった。1960年代半ばから70年にかけて、カウンターカルチャーや若者文化

の興隆に伴い、大衆メディアには、性的イメージや言説がさかんに流通していった。こうした「性」に関する言説は少女メディアにまでおよび、たとえば、1971年からは『セブンティーン』に「高校生妊娠もの」が登場することとなる。

しかしながら、こうしたメディアにおける性の氾濫は、年少世代の少女たちをアノミーへと追いやるものでもあったと宮台は述べる。そして、こうした危機から少女を保護するためのツールとして登場するのが、乙女ちっくマンガや交換日記、イラストポエムなどの「かわいいカルチャー」であった。これらの「かわいい」を共通項とする少女文化は、いわば、少女の共同幻想を具現するとともに、「性」的事

象から少女を隔離する保護膜＝繭として機能していったのである。さらに、宮台はこうした「かわいい」意匠が交換日記や雑誌・ラジオなどの投稿欄にも用いられていった点に着目し、少女たちの結びつきを強化するコミュニケーション・ツールとして「かわいい」が利用されていったことを指摘している。外部から少女を保護する繭であると同時に、内部の紐帯を強化するツールとしての「かわいい」。こうした宮台の指摘を鑑みれば、いわば、「かわいい」は、内部の均質性と外部性の排除を原理としながら、少女の共同世界＝「繭」を構成する感性的な機制としてこの時代顕在化していったのである。

さらに、宮台は、この「かわいい」という感性的機制が1977年を起点として転換していったと述べ、それ以降、「かわいい」が性的体験を含めた現実世界での体験を加工するツールとして転用されていき、それが90年代以降の援助交際の興隆を支える感性的前提となっていくという興味深い見解を示している²²。こうした宮台の指摘は大変示唆に富むものの、80年代以降もとりわけ年齢層の低い少女マンガにおいて性的事象が原則的には排除されていたこと、また『Olive』のような少女趣味を中心に据えたファッション誌が興隆していったことを鑑みれば、「かわいい」が、77年を境に一気に転回していったとはいえない。むしろ、80年代から90年代にかけて顕著となっていくのは、若年女性のセグメント化に伴い、「かわいい」という感性的機制が、年齢や趣向・階層などの社会的要因によって複数化していく事態であったといえる。

こうして「かわいい」という感性そのものがセグメント化されていくなか、読者対象を小中学生に据えた『りぼん』は、先述の通り、乙女チックマンガ以降も、池野恋や本田恵子、水沢めぐみなど、「かわいらしい」絵柄の作家をマンガや付録に積極的に登用していくとともに、そこから積極的に性愛的要素を排除していくことで、いわば、「少女」のコクーニング装置としての役割を保持していった。矢沢における絵柄の変更は、いわば、こうした『りぼん』を媒介として構成される「かわいい」「少女」の共同体へのより意識的な参与を意味するものであり、「天使なんかじゃない」の『りぼん』での高い人気は、それを裏付けるものであったといえる。

さらに、こうした絵柄の変容とともに注目すべきは、物語内容においても矢沢がこうしたコクーニングされた世界を前景化していった点である。次節ではこの点について考察を加える。

IV コクーニングされた共同体としての学園

先述の通り、「天使なんかじゃない」は、聖学園という創立して間もない新設高

校の生徒会を舞台にした学園マンガである。こうした物語設定ゆえ、「天使なんかじゃない」では、学園という場がそれまで以上に前景化されている。第一話では、生徒会の役員選挙の演説風景が主人公の冴島翠の視点を中心に叙述されており、ここでは、翠が以前から気にかかっていた晃への想いが回想とともに吐露されるとともに、翠の学園という場に対する愛情が直截に語られている。以下は、翠による選挙での演説内容である。

あたし学校という場所が 昔から大好きなんです こんな大勢の人といっぺんに出会える場所は他にないと思うし それだけで毎日がワクワクします(中略) 今は会いたい友達や 会いたい先生や 会いたい人達が・・・ここにはたくさんいます みんながそうあってほしいと思う そしたらみんなで力を合わせて最高の学園がつくってけると思っています!²³

翠は、ここで多数の人間が凝集するコミュニカルな空間として学園に対する個人的な愛着を語るとともに、その思いを全校生徒が共有してくれるよう訴えかけている。さらに、「みんなで力を合わせて 最高の学園がつくってけると思っています!」と、翠は学園が学生の参与によって主体的に「つくって」いける場だという、彼女の理想・信条を披歴している。この言葉を具現するように、「天使なんかじゃない」において学園という場は、学生が主体的に作り出す親密な共同体として、徹底して顕揚されている。

物語設定を鑑みれば、翠たちは新設高校である聖学園の第一期生徒会役員であり、物語には、体育祭や学園祭などの学校行事に関して、翠たちが企画・運営していく姿がしばしば描出されている。興味深いことに、「天使なんかじゃない」における学園での出来事は、こうした特別行事のほかには、生徒会が活動する放課後や休み時間に限定されている。すなわち、「天使なんかじゃない」では、授業や試験といった彼らが受動的な立場におかれる出来事が徹底して捨象されているのであり、恋愛や友情、生徒会活動といった彼らが主体的に振る舞うことができる出来事のみが表象されているのである。言い換えれば、このマンガにおいて学園は、校則と授業を中心に据えた教師による教育と、規律・訓練の場ではなく、祝祭的な共同体として称揚されているのである。

この点を考えるにあたり、大塚英志の指摘は示唆的である。大塚英志は『少女民俗学』において、少年マンガと少女マンガにおける学校／学園の表象のされ方がきわめて対照的であることに着目している²⁴。大塚によれば、まず本宮ひろし『男一匹ガキ大将』や雁屋哲・池上遼一『男組』など、「番長もの」を筆頭とした少年マ

ンガは、たえず学校と学校、あるいは学校と大人社会という対立軸を設定し、その抗争を物語の駆動因とすることで、学校を「国家」を範型とするひとつの「小さな国家」として描いてきた。それに対して、少女マンガが表象する学校は、こうした少年マンガと著しい対照性を見せると大塚は述べる。すなわち、少女マンガにおいて、学校という領域は他校や社会といった他者との境界によって確定されるのではなく、むしろ、そうした外部空間をはじめから排した、内閉的空間としてであると大塚はいう。大塚は、こうした少女マンガにおける学校表象の社会的背景として高校進学率の上昇と「かわいいカルチャー」の興隆を挙げ、少女たちにとって「高校」という場が現実味を帯びていくなかで、その当時家庭において普及していった子供部屋とともに、学校が少女のための「かわいい空間」として読み替えられていったとして次のように述べている。

外部に向かつては完全に閉じられ、その内側は<かわいいモノ>で満たされていて、心地よい。<学校>も<部屋>も外部から遮断された少女のための空間なのである。子供部屋の普及や高校進学率の上昇という外的な変化が昭和四〇年代に起こったわけだが、少女たちは、自分たちが獲得した新たな空間を、同じように<かわいい空間>へと変換していったのだ、といえる。²⁵

少女たちを閉じ包む、繭のような「かわいい空間」としての学校。外部から隔絶したユートピアとしての学校。ここでの大塚の指摘を導きの糸とすれば、「天使なんかじゃない」における学校は、まさしく外部性や他者性を抹消された、内閉的なコミュニケーション空間として立ち現れている。言い方を換えれば、翠にとって学園は、恋愛と友情を通した他者との親密な関係によって、アイデンティティと共同性を保証してくれる「繭」のような場としてあるのである。

しかしながら、こうしたクーニング装置としての学園は同時に、翠から「成長」の機会を奪う結果ともなっている。すなわち、翠はときに衝突やすれ違いをほらみながらも晃との恋愛関係や友人たちとの人間関係を深めていくが、初期作品同様、こうした他者とのコミュニケーションを除いて翠には内発的な動機や関心が一切与えられてはいないのである。それゆえ、必然的に卒業を間近に控えた翠は、自らの将来に悩まざるをえない。以下は、友人が各々の進路を決定していくなか、自らの将来像を描くことができないことに悩む翠のモノローグである。

陽射しがきつい 夏が近い 高校最後の夏 みんなが未来を見てる あたしはこのパラダイスみたいな学園の中で ずっと守られていたい みんなと一緒に

いたい どこにも行きたくないよ あたし子供なのかな²⁶

ここで翠は、卒業後の将来を見据えた友人たちと学園という場に固執する自身を対照化しながら、学園という「パラダイス」のなかに関じ包まれないという自らの願望を吐露している。多くの先行研究が明らかにしているように、「少女」という身分は、そもそも子供と大人の間に関けられた猶予期間として、学校制度とともに明治期に創出されたものである²⁷。こうした「少女」の起源を鑑みれば、ここで翠が露わにするのは、いわば、彼女の「少女」としての猶予期間が学園という「かわいい空間」のなかでいつまでも延長されることにあるといえる。

しかし、学園という「繭」があくまで三年間に限定されたものである以上、そして、連載マンガに連載の「終わり」が設定されている以上、いつまでも関じ包まれないという翠の望みに反して、翠は学園からの出立を余儀なくされる。最終話はこのことを強調するように、学園からの出立の儀礼である卒業式である。卒業式には、答辞に選ばれた翠が学校への感謝を述べる場面が挿入され、第一話同様、翠は学園という場に対する愛着を直截的に語ることとなる。図6は、この答辞が終了した直後の場面である（図6²⁸）。ここでは、礼をする翠がマンガにおいてはめずらしい扇形のコマに描きこまれているとともに、その左側にも翠の答辞に感動した学生たちが曲線的なコマのなかに関きこまれている。こうした曲線的なコマ線を重ねあわせる

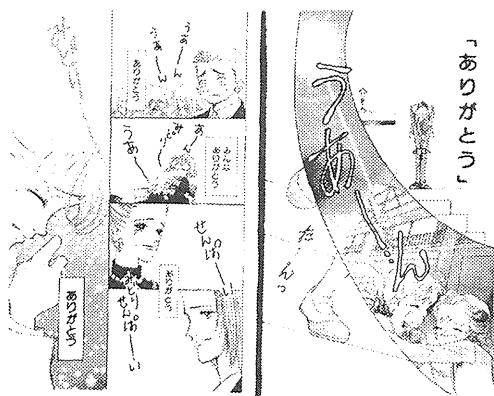


図6 矢沢あい「天使なんかじゃない」

ことで、ここでは翠の学園に対する思いが翠個人のみならず、波動のように他の学生たちに波及・分有されていくさまが巧みに描かれている。

しかし、物語はこうして学生たちによって学園という場が親密な共同体であったことが再確認されるとともに、卒業というそこからの出立が宣言されることによって、「未来」へと、言い換えれば、物語の外部へと開かれた終わりを迎えるわけではない。物語には数ページほどのエピローグが附され

ており、そこでは翠が美術の新任教師として聖学園に戻ってきたさまが描き出されている。このエピローグが添えられることで、物語は、卒業という外部空間への離脱

ではなく、学園という「かわいい空間」への回帰という再帰的構造をもって幕を閉じることとなる。それゆえ、この作品において厳密な意味における「外部」的空間が露出する瞬間は絶えてない。むしろ、翠が再び学園へと回帰するように、「天使なんかじゃない」において学園という場は、求心的なコクーニング空間として徹底して外部から隔離されているのである。

V おわりに

冒頭においても触れたとおり、1980・90年代は、高度消費社会を背景としながら、少女マンガ誌やファッション誌を筆頭に多様なメディアが乱立し、少女・女性をめぐる様々な文化的・社会的言説やイメージが競合・交差・抗争していった時代である。またそれとともに、この時代は、若者向けの都市文化・消費文化の発展や郊外化の進展によって、家族・地域・学校など既存の共同体が瓦解をきたす一方で、若者を吸引する場として都市部の「第四空間」がその位置価値を高めていった時代でもある²⁹。とりわけ、矢沢が「天使なんかじゃない」を連載していた1990年代前半は、こうした都市部への若者の流入を背景として、女子高生によるブルセラ・援助交際や、都市部における新たな不良集団であるチーマーなど、メディアによって若者が問題化されるとともに、学校という場においても、いじめ問題がより顕在化していった時代である。

このような若年女性をめぐる当時の状況を鑑みれば、「天使なんかじゃない」において矢沢が「かわいらしさ」への指向を強め、「少女」を閉じ包むコクーニングされた空間として学園という場を前景化していったのは、「少女」というありようを揺るがす、こうした同時代の社会的・文化的状況から『りぼん』の読者層を保護し、「かわいい」を要諦とした「少女」の紐帯を強化するためであったといえよう。そして、それはまさしく「少女」概念の橋頭堡として機能していた『りぼん』という雑誌の方向性と合致するものであった。

ただし、こうしたコクーニング・ツールとしての「かわいい」への指向性は、本質的な意味における他者との衝突やディスコミュニケーションの可能性を排除すると同時に、「少女」から主体性や社会性を剥奪する結果ともなっている。すなわち、「天使なんかじゃない」に至るまでの矢沢あいの作品に共通するのは、主人公が能動的な性格を与えられていようと、消極的・受動的な性格を与えられていようと、少女の関心がすべて人間関係に限定されている点である。「天使なんかじゃない」においても、先述の通り、翠の関心は兎を筆頭とした他者との関係性に限定されており、彼女が自発的・内発的な「夢」を持つことは許されてはいない。物語の終幕

が近づくに従って翠の「夢」として前景化されていくのは、「あたしも晃の夢に一生ついて行けたら それがいちばん幸せだもん♡」³⁰、「あたしは 晃に守られて生きてく あたし達は・・・支え合って生きて行ける」³¹という翠の言葉が端的に示すように、恋人である晃の「夢」を支えること、さらには、晃の「妻」となることである。いわば、この物語において、翠の最大の「夢」は、学園から家庭へと移行しながらも、彼女が「繭」のような内閉化された場に織り包まれつづけることなのである。

ただし、最後に付言すれば、こうした、コクーニング装置としての「学園」とそこに自足する「少女」というモチーフは、次作「ご近所物語」においては姿を消すこととなる。パンクスやコギャル、「不思議ちゃん（不思議少女）」³²など、様々なトライブに属する人間が集まる服飾系の専門学校を舞台としたこの作品では、都市の「第四空間」自体が学校という場に移入されるとともに、デザイナーになるという主人公の「夢」が物語の最大の駆動因となっている。この作品において矢沢がいかにして「少女」を表象していこうとしたのか、この点に関してはまた稿を別にして論じることとしたい。

注

- 1 米沢嘉博『戦後少女マンガ史』（信評社、1980年、pp.177-181）、同「少女の恋のかわいらしい夢想」（同構成『別冊太陽 少女マンガの世界Ⅱ——子供の昭和史 昭和三十八年—六十四年』平凡社、1991年、pp.114-117）参照。
- 2 大塚英志『少女民俗学——世紀末の神話をつむぐ「巫女の末裔」』光文社、1989年、p.48。
- 3 大塚英志『少女民俗学』、同『たそがれ時に見つけたもの——『りぼん』のふろくとその時代』（太田出版、1993年）参照。
- 4 1980年版から1999年版までの毎日新聞社編『読書世論調査』（毎日新聞社、1980年-1999年）を参照。
- 5 全国出版協会出版科学研究所編『出版指標年報』全国出版協会出版科学研究所、1988年、p.165。
- 6 1980年版から1999年版までの全国出版協会出版科学研究所編『出版指標年報』（全国出版協会出版科学研究所、1980-1999年）を参照。
- 7 山形淳子「矢沢あい作品とその変遷」『環太平洋女性学研究会会報Rim』8巻1・2号、城西国際大学ジェンダー・女性学研究所、2006年3月、pp.87-88。
- 8 矢沢あい『矢沢あい初期作品集2 パラードまでそばにいて』集英社、2008年、p.34。

- 9 山形淳子「矢沢あい作品とその変遷」 pp.88-89。
- 10 『りぼん』 32巻5号、集英社、1986年5月、p.414。
- 11 矢沢あい「『天ない』製作秘話 冴島翠 生みの母と育ての父 後編」『天使なんかじゃない 完全版 4』集英社、2000年、pp.424-425、同「矢沢あい ロングインタビュー」『矢沢あい初期作品集3』集英社、2008年、p.302。
- 12 この作品が矢沢あいの大きな転換点となったのは、多くの論者が指摘するところである。その代表的なものとしては、七尾藍花「矢沢あい」（『ユリイカ』35巻15号、青土社、2003年11月）、藤本由香里「進化する矢沢あい 全作品解題／作家論」（『Quick Japan』vol.61、太田出版、2005年8月）、松谷創一郎「マンガ界のヒットメーカー・矢沢あいの正体」（『日経エンターテインメント』9巻12号、日経BP社、2005年10月）などが挙げられる。
- 13 山形淳子「矢沢あい作品とその変遷」 p.91。
- 14 矢沢あい「『天ない』製作秘話 冴島翠 生みの母と育ての父 後編」 p.425。
- 15 池野恋『ときめきトゥナイト 8』集英社（集英社文庫）、1999年、p.233。
- 16 矢沢あい「矢沢あい ロングインタビュー」 p.299。
- 17 藤本由香里「進化する矢沢あい」 pp.54-55。
- 18 矢沢あい『天使なんかじゃない 完全版 1』集英社、2000年、p.409。
- 19 吉住渉『ママレード・ボーイ 5』集英社（集英社文庫）、2008年、p.187。
- 20 『りぼん』 38巻1号、集英社、1992年1月、p.14。
- 21 宮台真司「『かわいい』の本質 成熟しないまま性へ乗り出すことの肯定」東浩紀編『日本的想像力の未来 クール・ジャパノロジーの可能性』日本放送出版局、2010年、p.76。
- 22 宮台真司「『かわいい』の本質」 pp.78-79。
- 23 矢沢あい『天使なんかじゃない 完全版 1』 pp.26-27。
- 24 大塚英志『少女民俗学』 pp.94-111。
- 25 大塚英志『少女民俗学』 p.104。
- 26 矢沢あい『天使なんかじゃない 完全版 4』 pp.250-251。
- 27 今田絵里香『「少女」の社会史』勁草書房、2007年。
- 28 矢沢あい『天使なんかじゃない 完全版 4』 pp.388-389。
- 29 宮台真司『まぼろしの郊外——成熟社会を生きる若者たちの行方』朝日新聞社（朝日文庫）、2000年、pp.142-144。
- 30 矢沢あい『天使なんかじゃない 完全版 4』 p.235。
- 31 矢沢あい『天使なんかじゃない 完全版 4』 p.351。
- 32 鈴木謙介「どうして恋をするだけでは幸せになれないのか 矢沢あいにおけるイノセ

ント」『ユリイカ』35巻15号、青土社、2003年11月、p.102。