

論文

共振する言葉——「24 年組」と「内面」言説の再検討

高石凌馬

はじめに

少女マンガが「少女」の「内面」を描くジャンルであるということは、今日にいたるまでとくに疑われることもなく自明視されてきた。マンガ研究者の杉本章吾（2012）は、1970 年代半ばから 2000 年代初頭にかけての少女マンガ言説を検証し、少女マンガを「少女」の「内面」を描くメディアとして規定する言説がいかんにして強化されてきたかを説得的に論じている。そこでは今日の少女マンガ言説の枠組みに大きな影響を与えた論者のひとりとして、主に 1990 年代前後に「少女」や「内面」を主題とする少女マンガ論を展開した大塚英志が挙げられている。本稿では大塚の「内面の発見」の議論を参照しながら、1970 年代の少女マンガ表現における「詩的」な言葉の位相に注目する。「24 年組」¹の名前とともに少女マンガの「内面」表現の発展史が語られるとき、大塚らによって「詩的」と評された表現はしばしば「内面」描写に従事するものとして記述されてきた。この言葉の位相を「内面」描写という枠組みによってのみ把握するのではなく、複数の人物や情景のあいだで共振する情動の水準で捉え、「内面」とはべつの観点から「24 年組」や少女マンガの表現を再考することが本稿の主眼である。

1. 「24 年組」と「内面」言説

少女マンガを「少女」の「内面」を描くジャンルとして規定する姿勢は、少女マンガの特徴やその固有性が語られるときにみられる傾向にある。たとえば藤本由香里は、作者と読者の関係に注目しながら少女マンガの特性を次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、描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あっている。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）。

描き手と読み手がともに若い女性であるがゆえに、少女マンガは「(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、またそのような特性によって若い女性の「内面」を重点的に描くことに成功したという見解は、杉本章吾が指摘するように多くの少女マンガ論が前提として共有しているものだ（杉本 29）。

引用部では作品外の要因に加え、「内面」描写を重視する点が少女マンガの特徴として挙げられているが、このことはたんに物語の内容にかかわるというだけではなく、その表現形式の確立にも影響を与えたとされる。藤本によれば、「少女マンガにおいては内面と外界の区別が曖昧で、基本的にすべてが少女の内面のドラマとして描かれる」ゆえに、少女マンガは少年マンガと比較して内語の多い、より自由なコマ構成を発展させることが可能になったのだという（藤本 [2001] 131）。ヤマダトモコもまた、「もともと少女マンガは他ジャンルのマンガより、特にキャラクターの内面描写を重視して」おり、「その内面重視が、技術的には詩的なネーム（マンガの文字部分）や、自由なフレームによるコマ構成の発達を促したのだらうとされる」（ヤマダ [2001] 313）としているように、少女マンガの「内面」重視の姿勢が少年マンガとは異なる独自の表現を促したという主張は、少女マンガ論のなかで定説のようにくりかえされてきた事項のひとつだ。

詩的なモノローグや重層的なコマ構成といった技法を洗練させることで、少女マンガは「少女」の複雑な心理や「内面」をより精緻に描くことができるようになったとする歴史観において、しばしば特権的な地位を付与されているのが萩尾望都や竹宮恵子、大島弓子ら「24 年組」の作家たちである。「内面」の重層的な表現技法を洗練させ、ときに文学と比されるような奥行きのある人物像や深遠なテーマを描いたとして、「24 年組」は少女マンガにおけるひとつの到達点として高く評価されてきた。日本近現代文学の研究者である久米依子は、少女マンガと文学の関係を論じる文章のなかで、「24 年組」を中心とする少女マンガの実践を文学や「内面」に引き寄せつつ次のように評している。

現在から顧みれば、「二四年組」の作品を中心に七〇年代から八〇年代前半にかけての少女マンガが、古代から未来世界まであらゆる時代社会を舞台としつつ、予定調和的な物語世界を脱したことが理解できる。登場人物の内面は深く掘り下げられ、パターン化された恋愛や人物の型は刷新され、ジェンダーフリー的な性別越境の思想まで獲得するようになった。特に内面描写については、少年マンガがプロットやアクションの描出に力を注ぎがちであるのに対し、少女マンガは表情・しぐさの描写やコマの空白部分に書きこまれる詩的モノローグなどの技法を洗練させ、さまざまな想念を画面上に多層的に示すことに成功した。登場人物はストーリー進行のための記号的キャラクターという役割を超え、複雑な心理を抱えて他者との関わりに鋭敏に反応する、繊細で奥行きのある像となった。読者は彼らの姿を通じて生の喜びや希望、苦悩や不安や挫折を味わうことができ、そうした点で文学と同様の感動を少女マンガが与えるようになったのである。加えて少年を主人公にする作品が増えたことで、〈あるべき少女〉の規範にとらわれない言動の描出が可能になり、性別に左右されない、強制的異性愛制度外の愛情関係や性表現も提示できることになった（久米 95）。

ここで注目すべきは、少女マンガが「内面」を描くジャンルであるという規定や、「24 年組」の作家たちが「内面」表現の精緻化を主導したという認識が、藤本やヤマダと異なり、少女マンガを主要な研究対象としない久米のような論者においても保持されている点である。久米の論考では言及されていないが、このような認識がひろく共有されていく過程で果たした役割やその影響の大きさからすれば、大塚英志の存在はとうてい無視できるものではない。とくに 1990 年代以降、大塚は「内面」を主題とする少女マンガ論を精力的に発表しているが、そこでは「内面」を描写の対象として発見し、吹きだし外の言葉や詩的モノローグといった技法を洗練させることでその精緻な表現を可能にしたのが「24 年組」であるという主張が展開されている。久米の記述にかぎらず、今日の少女マンガ言説の多くが大塚の議論の延長線上にあることは指摘するまでもないだろう。

久米はこの論考のなかで、少女マンガを作家の自己表現として把握し、そこに少女性や女性性といった「特殊な徴」を過度に読みこむ男性論者の姿勢をつよく批判している（久米 94-95）。そうした久米の立場からすれば、「少女」がみずからの女性性や「性的身体」を自覚し、それを自己表現的に語る「内面」の技法を発展させていく過程を「24 年組」の実践にみてとる大塚の議論は、明示こそされないが批判の対象として念頭に置かれていることだろう。久米にとって少女マンガの革新性とは、女性が直面する切実な問題をファンタジーの設定のなかで捉えなおし、現実の抑圧や異性愛規範に束縛されない作品を描くことで「新しい生の指針」（95）を提示した点にもとめられるのであり、そうした実践を女性性や作家の自己表現に還元して語る態度がそこで批判されていると考えられる。

しかし、たとえ両者のスタンスが鋭く対立するとしても、久米の議論が直接、間接を問わず、大塚の言説の影響下で書かれたことは否定しがたい。だとすれば今日、少女マンガ言説の検討にさいして必要なことは、大塚の影響を否認することではなく、その議論の内実を点検し、批判的に継承することではないだろうか。大塚が少女マンガにおける「内面」の表現史を記述するとき、「内面」の発見とその制度化を「24 年組」の功績としたことはすでにふれたが、この歴史観を無批判に前提とするかぎり、「少女」の「内面」に寄り添う少女マンガ史の記述が「24 年組」中心のパースペクティブをまねがれることはありえない。したがって以下では、大塚の「内面の発見」の議論を検証し、「24 年組」と「内面」の結びつきを再考する。「24 年組」が「内面」描写の精緻化を成し遂げたという評価は、どういう根拠で、どのような分析から導き出されているのか。大塚が「内面」表現の画期としてとりあげる事例は、はたしてほんとうに「内面」の表現といえるのか。まずはそこから議論をはじめるとしよう。

2. 「内面」の発見とその表現の精緻化

大塚の「内面の発見」の議論をおおまかに要約すれば、「24 年組」は手塚治虫や石ノ森章太郎による「内面」や身体描写を引き受けつつ、女性性を主題とすることで少女の「性的身体」と「内面」を発見したというのがその論旨である²。そこでは大和和紀・島中隆子による「真由子の日記」³と萩尾望都の「11 月のギムナジウム」⁴がしばしば特権的に参照され、前者については、「少女まんがの歴史で妊娠や初潮といった性的身体そのものが主題となった初めての作品」として高く評価されている（大塚 [1996] 196-197）。大塚にとって少女の「性的身体」と「内面」はほぼ同時に発見されるものであり、それらが切り離せない関係にあるように描かれていることが評価の基準なのだが、本稿では議論の方向性を明確にすべく、可能なかぎり「内面」にかんする記述に焦点を絞って話をすすめる。

大塚は「内面」を描写する技法として、吹きだし外のモノローグの位相に注目する。たとえば「真由子の日記」について、大塚は次のように述べている。

特に、『真由子の日記』が特筆すべきなのは、いわゆる「フキダシ」（スピーチバルーン）の外側に、音声化されたセリフとは別の心理描写のためのモノローグという技法がこの作品の中に主題と結びつく形で採用されている点である。『真由子の日記』以前にも、スピーチバルーン外のモノローグは存在したが、総じて心の中のセリフの域を出なかった。〈内面〉を表現する技法としてのモノローグの発見は、少女まんがを言語表現として進化させる直接のきっかけともなる（大塚 [1996] 197）。

たんなる「心の中のセリフ」ではなく、それとはべつの位相にあるモノローグを発見したことが少女マンガ表現の画期として語られている。大塚はこの作品を「『24 年組』の変革の最初に位置」づけたうえで、そこには「性的身体と自意識の葛藤という、『24 年組』の基調となるモチーフが鮮明に描かれている」とする（大塚 [1996] 196-197）。少女や女性の自意識としての「内面」と「性的身体」を発見し、それを主題化したのが「24 年組」であるという大塚のスタンスがここには明確に表れている。萩尾望都や竹宮恵子、大島弓子といった一般に「24 年組」と称される傾向にある作家に加えて大和和紀の名前が挙げられていることは大塚の議論の枠組みを把握するうえで重要だが、ここではそれを確認するにとどめ、モノローグの問題に議論を限定して先を急ぐ。

「心の中のセリフ」と厳密に区別され、それとはべつの位相にあるとされるモノローグとは、具体的にはどのような表現を指すのだろうか。「真由子の日記」は、その題名が示すとおり日記や手記の文体を採用しているが、これは書き手がみずからの意識を対象化すると同時に表現する手段でもある。この一人称による私語りの文体は「自意識の表現手段としてのモノローグ」（大塚 [1996] 201）とも表されており、大塚が自己表現というニュアンスを強調している点は確認できよう。

ここまでの議論では、語る〈私〉と語られる〈私〉の分裂、いいかえれば自我の分裂が取りざたされており、それを「内面」の描写として扱うことに異存はない。本稿が問題にするのは、自我の分裂を止揚するものとしてその上位に想定される「詩」の位相の扱いについてである。大塚は 1960 年代の手記ブームにふれながら、その表現形式の発展過程で「文体そのものの重層化」が生じ、「事実の記述」「あなた」への語りかけ「内省的な自意識の記述」「詩」の 4 層がみられるようになるとする。なかでも「詩」の位相は、自己言及的に重層化した〈私〉を統合するはたらきをもつとされ、最も高次の層に位置づけられている（大塚 [1996] 202-203）。大塚がこの整理によって導出する以下の仮説は、「真由子の日記」が手記の文体を採用していたことを考慮に入れるとき、たしかに興味深くおもわれる。手記の自己表現において〈私〉の重層化に対応すべく「詩」の領域が要請されたとすれば、少女マンガにおいても同様の変化が起きていたとみるのが自然なのではないか。そのように捉える大塚は、萩尾ら「24 年組」の作家が「詩的」な言葉を用いたことに注目し、「真由子の日記」の延長線上に「11 月のギムナジウム」を位置づけ、さらに議論を発展させていく。

大塚はササキバラ・ゴウとの共著において、吉本隆明が「半音階だけ位相のずれた言葉」や「言語の位相の微分化」（吉本 279）と評した表現を「内面」の重層的な表現技法として捉えなおし、この観点から「11 月のギムナジウム」の分析を試みている。そこではまず、吹きだし内のセリフと吹きだし外のセリフが区別され、後者はさらに「心の中の台詞」「語り手の独白」「手紙の文面など他のテキストの引用」「主題を強調する短いフレーズ」の 4 つに分類されている（大塚・ササキバラ 64）。大塚の分析をそのまま踏襲すれば、たとえば【Fig1】には吹きだし内のセリフと語りに相当するモノローグを、【Fig2】には手紙に書かれた文章と少年の心のなかのセリフをそれぞれみいだすことができる。また【Fig3】には「…ぼくの命は…とじこもっている」「…秘密は…／封印された／つぼのなか…」というモノローグが登場するが、このモノローグはべつの場面【Fig4】でもういちど変奏されていることから、「誰かのモノローグ」というより「物語の主題を暗示する詩のようなフレーズ」だと大塚は指摘している（大塚・ササキバラ 63）。このモノローグが「詩」の位相に相当することは、あらためていうまでもないだろう。

吹きだし外のモノローグを細かく使い分け、「台詞を位相化し、和音のようにことばを重ねていく技法」（大塚・ササキバラ 65）によって、「24 年組」はたんなる意識の内語のレベルにとどまらず、「内面」の奥行きや内省的に自己を対象化する視線を描くことに成功したのだと大塚は結論づけている。もちろん、作品世界でじっさいに発話された（ように記述される）セリフに対してその発話

者が心内語を重ねる場合や、一人称の語りというべつの位相からモノログが加えられるときを想定すれば、そこにはたしかに自己を対象化するような内省的な視線をみいだすことが可能であり、それを「内面」の奥行きや重層性と呼ぶことに異論はない。だがいっぽうで「物語の主題を暗示する詩のようなフレーズ」についてはどうだろうか。「11 月のギムナジウム」の例をくわしく検討してみよう。

この作品は双子や分身のように瓜ふたつなトーマとエーリクの物語である。主題に大きくかわるため、ふたりが草地で出会う場面を以下に要約する。トーマは早死した自分の「兄」とエーリクが「そっくり同じ」だとして握手をもとめるのだが、エーリクは「兄」のかわりはごめんだとしてこれを拒否する。エーリクは、その場を立ち去ろうとして足を滑らせたトーマを助け起こしたところを彼に抱きすくめられ、ふたりは見つめ合う。一連の場面にはトーマの発話をきっかけに計 3 回「そっくり同じ…」という吹きだし外のモノログが登場し、このモノログと呼応するようなかたちでトーマと（その「兄」と）エーリクの顔の形象が混じり合うかのように描かれてもいる。問題のフレーズのコマはその直後、トーマがエーリクを残して草地から走り去る場面と、目を閉じてベッドに伏せるトーマの顔をオスカーが撫でる場面のあいだに挿入され、時間の経過を示す場面転換として機能している。「ぼく」という語から判断して、ふたコマにまたがるこのフレーズは微睡みのなかでトーマの心に浮かんだ言葉であるとひとまずいえるだろう。これがたんなる内的独白でないことを明らかにするためには、呼応するもうひとつの場面をみる必要がある。エーリクはトーマの死後、彼がじつの兄弟であったこと、早死したその「兄」が本当はふたりの父親であったことを知らされ、そこでようやくトーマが抱えていた「秘密」を理解する。トーマの内語におもわれたさきのフレーズは、まさにその瞬間「一罪はいつもつぼのなか／一秘密はとじられ／封印がおされ」というかたちで変奏されることになる。

はっきり明言されているわけではないが、大塚の議論の帰結はおそらく次のようになるはずだ。トーマとエーリク、双子や分身のように「そっくり同じ」ふたりの人物がじっさいに血を分けた兄弟であったと判明するとき、「詩」の位相にある言葉がふたりの分裂を解消し、ひとつに統合させるのだと。自我の分裂を「詩的」な言葉が止揚するという構図をこの作品が体现しているとすれば、大塚の分析はじつに見事というほかになく、反論の隙を与えない強力な議論が提出されているようにもみえる。しかし本稿では、この「詩的」な言葉が複数の人物や情景のあいだで響き合い、共振している点を強調し、これを「内面」の精緻な表現とするみかたにあくまで異議をとなえてみたい。場面の転換部に位置し、微睡みのなかで浮かんだ言葉であったことからして、そもそも最初からこのフレーズは曖昧な位相を帯びていたのであり、そこに描き出されていたのは、外界と「内面」を截然と分けることができないような世界ではなかったか。本稿では 1970 年代前半の萩尾のほかの作品を視野に入れることで、この「詩的」な言葉の特質を「内面」描写とはべつの枠組みで捉えるみかたを提示する。誰かひとりの「内面」に帰属しきることなく、複数の人物や情景のあいだで揺れ動き、浮遊する言葉の位相を駆使してみせた点にこそ、この時期の萩尾作品の可能性とその限界を指摘することができるのではないか。ここではひとまず作品の具体的な分析は後回しにして、「内面」とはべつの参照軸を立てることの意義を、少女マンガ言説の理論的変遷と照らし合わせて論じていくことにする。

3. 少女マンガ言説の再検討

昭和 50 年代、すなわち 1970 年代後半から 1980 年代前半までの期間は、少女マンガがしきりに

論じられるようになった時代として記憶されている。「これはジャンルが成長し質量ともに批評に耐えるだけの厚みに達したことの傍証であろう」とはヤマダトモコの指摘だが(ヤマダ[2006] 410)、まさにこの時代において「すでに相当の厚みと幅を持っていた、少女マンガの中から、ある種の作家・作品群のみが、いわば、語るに足る・語るべき対象として、切り出され、マンガ批評の場に本格的に登場する」ことになる(宮本[2001] 86)。宮本大人は、この時期「24 年組」というある特定の部分だけが切り出されるかたちで、少女マンガははじめて「語る」べきものとして「発見」されることになった」と指摘したうえで、この「発見」の起源にある「排除と選別を相対化する」必要性を説いた(宮本[2001] 86-87)。そこでは主に男性論者たちによる少女マンガの「発見」の暴力性が告発されるとともに、彼らの記述にもとづく少女マンガ史がとくに対象化されずに、無批判に踏襲されている 2000 年前後の言説状況への疑義が呈されていたといえよう。

この宮本の議論に端を発するかたちで、2000 年代以降、少女マンガをめぐる言説の布置やその枠組みの再考を促す議論が相次いで登場した。代表的な論者としては、岩下朋世と杉本章吾のふたりが挙げられる。ここでは本稿にとって重要な議論に焦点を絞り、両者が強調するポイントにふれておきたい。岩下によれば、少女マンガが「物語マンガ」一般から区別され、独立したジャンルとして「発見」されるとき、その契機として男性読者の参入をみてとることができるという。1980 年前後の少女マンガ言説が男性論者によって主導されたことから分かるように、「読者が「少女」に限定されなくなったからこそ、「少女」という概念および対象が、より決定的な意味を持つようになった」(岩下 250)という岩下の指摘は、今日の少女マンガ言説の枠組みを検討するうえで重要である。「少女マンガが「少女のもの」であることに特別な価値を見出す」(58)態度は、1990 年代以降とくにさかんになる、女性の書き手によるエッセイ形式の少女マンガ論においても踏襲されている。その代表格としては、横森里香(1996)や藤本由香里(1998)などが挙げられる。宮本によれば、こうした女性の書き手による少女マンガ論は、男性主導で語られた少女マンガ論に対する「違和」として位置づけられ、その語りの枠組みは「少女マンガ」の主題と、一人の「女の子」の「人生」とを、どちらが主でどちらが従というのではない形で重ね合わせながら、コトバを書きつけていく」スタイルとしてすでに有川優の仕事において完成されたものであるという(宮本[2001] 88-89)。もちろん、男性論者によって「発見」された「少女」の内実をみずからの経験や実感に則して主体的に語りなおしたという点で、女性論者によるこうした試みの意義は大いに評価されてしかるべきだ。しかしそのような語りは「結果的に、女性によって語られ描かれる「少女」を、男性によるそれに対して、より「自然」なもの、より「リアル」なものとして本質化する傾向を持っていたことも」また否定できない(岩下 251)。こうした問題意識は、杉本によっても正確に共有されている。杉本は「少女」や「内面」という枠組みが社会的に構築されたものであるとし、「少女」による「内面」の表現という主体論的な問題構制においては、その枠組みの歴史性が捨象されるばかりか、「少女」やその「感性」といったものが本質として実体化されてしまいかねないと指摘する(杉本 63-65)。「少女の〈内面〉を表現するメディアという主体論的な問題構制から離れ、少女をめぐる多様なイメージやさまざまな社会的・文化的・ジェンダー的力学と、少女・女性の主体性が交差・節合・競合する表象空間として(少女マンガ)をとらえなおすことを議論の前提にする」(65)杉本の姿勢は、少女マンガを論じる者であれば誰もがいちどは意識しておくべきものだ。岩下と杉本の仕事の重要性は、ひとことでまとめるなら、少女マンガ言説に構築主義的な視座を持ちこんだ点にある。

さて、このような整理を踏まえたうえで、ふたたび「内面の発見」の議論に戻るとしよう。大塚はこの議論を組み立てるにあたって、吉本のほかに柄谷行人の著作を参照しているが、杉本が指摘するように、「内面」とは先験的に存在するものではなく、言文一致という制度の確立によってあくまで事後的にみいだされたものにすぎないとする柄谷と、「内面の発見→制度化」(大塚[1994] 66)

を語る大塚では議論の方向性がまるで異なるといわざるをえない(杉本 342)。それをただの誤読や議論の矮小化とみることもできるが、やはりそこには戦略的な意図があったと捉えるべきだろう。大塚は「24 年組」の変革の端緒に「真由子の日記」を位置づけ、みずからの「性的身体」とそれを認識する少女の「内面」が描かれているとしてこの作品を高く評価していたが、それがたんに少女マンガの表現形式の変革として称揚されているのではないということに注意したい。1960 年代の手記ブームをとりあげ、この時期の女性たちが手記や日記を模したかたちで自己表現のスタイルを獲得していく過程を論じる大塚にとって、「真由子の日記」もまたそうした系譜のなかに位置づけられる作品であった。大塚のいう「24 年組」の変革とは、女性たちがマンガのなかで自己表現の手段を獲得したという意味での変革でもあるのだ。そこで自己表現といわれるからには、自己の「内面」や「性的身体」は描述の対象として発見されてはじめて表現可能になるものであるだろう。女性たちがみずからの女性性や「内面」の領域を発見し、それを精緻に表現する形式を確立したという理路を辿る大塚の議論においては、柄谷が「記号論的な布置の転倒」(柄谷 31)と呼ぶねじれは無視されるか、なかったことにされている。そうした遠近法的倒錯を犯すことで、大塚は 1970 年代の少女マンガ表現の変容を社会史的文脈から捉える手段を得ることになるのだ。「内面」や「性的身体」という主題はそこで、表現史と社会史を切り結ぶ接点として要請されている。

大塚は女性(少女)の自己表現という側面を強調することで、表現史と社会史それぞれの分析を無理なく接合可能にする枠組みを獲得することに成功した。そのことが十分に意識されているかはべつにして、今日の少女マンガ言説の多くがこの枠組みのうえに成立している以上、大塚の功績を低くみつめるようなことはあってはならない。しかしこの枠組みにおいては、自己の表現という側面が強調されるあまり、「少女」や「内面」というものが本質として実体化されてしまう危険性があることもまた事実だ。柄谷が危惧していたように、「内面」とその「表現」という、いまや自明且つ自然にみえる形而上学が強化されるいっぽうであるなら、わたしたちは「内面」という制度そのものの歴史性を忘却することになるだろう(柄谷 76)。

じつのところ、当の大塚は「少女」や「内面」というカテゴリーの歴史性に自覚的な議論を展開してもいるのだが、おそらくは大塚に触発されたかたちで柄谷の議論を参照する藤本においては、もはやその歴史意識が希薄になっているといわざるをえない。藤本は少女マンガの特質として「風景にも内面が溶かし込まれている」という感性を挙げたうえで、これは柄谷が指摘していた、山水画に表れているような「近代化される以前の日本的感性の特質」そのものであると主張している(藤本 [2001] 131-132)。しかしここではっきりさせておきたいのは、藤本とは全く正反対の主張をとなえた人物こそ、柄谷そのひとであるという事実である。近代に「風景」や「内面」という制度がひとたび成立してしまったあとでは、ひとは「風景」や「内面」というものさし抜きにして対象を把握することができない。「風景」や「内面」の起源が忘却され、それがあたかもはじめから存在していたかのように錯覚されるとき、柄谷がいうところの「記号論的な布置の転倒」はすでに完成している。この「転倒」に無自覚であるかぎり、「内面」や「風景」といった制度の歴史性を問うことはできないというのが柄谷の主張の根幹である以上、藤本の遠近法的倒錯は明らかである。柄谷の歴史記述の妥当性はひとまず措くにしても、そこでは藤本の記述に典型的な一種のアナクロニズムが批判されていたという点を確認しておこう。少なくとも柄谷の理路においては、山水画のなかに「風景」や「内面」をみてとる思考は近代になってはじめて成立した「倒錯」にすぎないのだ。少女マンガにおける「内面」というカテゴリーの歴史性を棚上げし、その本質として「日本的感性」を指定するような態度については、わたしたちはこれを慎重に回避する必要がある。

要点をまとめておくと、少女マンガ語りの枠組みを再検討する近年の試みにおいては、「24 年組」中心史観の相対化に加えて、「少女」や「内面」をめぐる議論が本質主義的傾向を帯びていくことへ

の抵抗が期されていたといえるだろう。結果的にではあれ、そのどちらにも加担することになった大塚の歴史観を相対化する試みもまた、すでに多くの論者によってなされている⁵。なかでも宮本は「マンガの言葉／マンガと言葉」と題した 2008 年の論文において、萩尾や竹宮、大島らの「詩的」な言葉の位相に着目し、その表現を「内面」の精緻な表現という枠組みからずらして捉えることで、大塚の歴史記述を脱臼させることに成功していたようにおもわれる⁶。ここではその意義について、宮本の 2001 年の論文とあわせて考えてみたい。宮本は「24 年組」中心史観の相対化を説くとともに⁷、女性の書き手による少女マンガ論の多くが有川の仕事において完成された語りの枠組みにとらわれていることを指摘し、「そのようでない語り方」を模索する必要性を主張していたのだった（宮本 [2001] 89）。そうした枠組みの限定が「少女」や「内面」の本質化につながりかねないとすれば、「内面」の表現という主体論的な問題構制から離脱し、かつ「24 年組」中心史観を相対化しようような手立てが模索されることもまた必然だろう。ふたつの論文を結びつけるとき、宮本は「内面の発見」の議論を読みかえることで、「そのようでない語り方」を追求したのだと考えることもできるはずだ。「少女マンガの完成に向けて」⁸と題された少女マンガ史の記述に象徴されるような、単線的で目的論的な歴史記述を批判していた宮本にとって、「内面」描写とは異なるべつの参照軸を提示し、複層的な歴史記述を目指すことは焦眉の課題であったようにもおもわれる。

「内面」というカテゴリーを登記することで、少女マンガ史の記述はたんなる表現史にとどまることなく、社会史との接続を意識しうる実りゆたかなものになった。大塚が少女マンガとフェミニズムの実践を結びつけたことや、女性論者がみずからの経験や実感に則して「少女」を主体的に語りなおしたことの意義は、決して過小評価されてはならない。少女マンガ史の記述において、「内面」や「少女」という参照軸がいまなお有効であることは明らかだろう。しかし、少女マンガは「少女」の「内面」や感性を描くものとする規定意識は、「少女」や「内面」を重視するあまり抑圧的に機能することもある。「少女がいつまでも少女でいようとする」ことを「少女まんがの限界」と喝破し（有川 [1980] 76）、「なぜ『おばさんまんが』が無いのか?!」⁹と不満をあらわにする有川の記述は、少女マンガにおける「少女」とはいったい誰のことを指しているのか、わたしたちに再考する機会を与えてくれる。また、藤本は前述の論考のなかで、少女マンガの一部の作品にみられる特徴として「内界と外界を区別しない感性」（藤本 [2001] 132）を指摘しているが、外界と意識の境界が曖昧に重なり合い、溶け合うような世界がそこで描かれていたのだとすれば、大塚が「内面」の重層性へと帰着させた「詩的」な言葉の位相とともに、「内面」描写とはべつの枠組みを視野に入れつつ、この事象を捉える必要があるだろう。

4. 共振する「詩的」な言葉

正確を期するために、まずは「詩的」と評される言葉のなかで本稿が対象とする領域を明確にしておく。宮本の議論においては、萩尾や竹宮、大島の表現をひとくちにまとめるために「詩的」という表現が選ばれていると考えられる。しかし、「詩的」という表現を用いることは、その曖昧さゆえにさまざまな言葉の位相をゆるやかに包含しうるかかわりに、個々の識別を困難にもしてしまっているのではないだろうか。そこでは「24 年組」という表記こそ慎重に避けられてはいるものの、萩尾や竹宮、大島の実践を「詩的」という言葉でひとくくりにはすることは、「24 年組」という呼称が結果的にそうさせたように、それぞれの作家や作品の差異を覆い隠してしまう方向にはたらかない¹⁰。この二重の曖昧さを避けるためにも、「詩的」という評価や表現の内実を作家や作品に則して腑分けし、その傾向をつうじてそれぞれの仕事を個別に捉えなおす道筋をつける必要がある。

「詩的」な言葉の分類においてはさまざまな切り口が想定されうるだろうが、ここでは本稿全体の趣旨に鑑み、「内面」描写に従事するか否かを判断基準としておきたい。したがって以下では、その言葉の機能やふるまいによって特徴づけられる、ある特定の位相を中心に扱うことにする。誰かひとりの「内面」だけに帰属するのではなく、複数の人物や情景のあいだでたゆたい、共振していくような言葉の位相を、わたしたちは「11 月のギムナジウム」の例ですでに確認していた。

じっさいに具体例をみていくまえに、「内面」描写とはべつの参照軸をはっきりと輪郭づけるべく、ここでは足立典子の議論を参照したい。足立は萩尾の「トーマの心臓」(1974) のひとコマを引用しつつ、萩尾ら「24 年組」が突きつめた「少女まんがに特有とされる手法」として、「流れるような曖昧な「コマ割り」「デザイン性を重視した装飾的な画面」「重なりあい、たがいに溶けあう絵」「必ずしも画面と直接に対応するとは限らないセリフと独白と語りの分かちがたい流動性」を挙げている(足立 207)。足立の記述は、「24 年組」について指摘される表現の特徴を少女マンガというジャンル全体にまで拡張していることを含め、いくつかの点でその扱いには慎重にならざるをえないが、そこで少女マンガ(「24 年組」)が確立したとされる「ジャンル独自の表現」(207)について、次のような指摘がなされていることは注目に値する¹¹。

(……) そこでは、たとえば言葉の形で、表情の記号として、あるいは背景のトーンによって「表現」される「感情」は、近代小説が当然のごとく前提とするように、ひとりの登場人物に「属する」とは限らない。語られる情動は、ときに特定の人物から奇妙に離れて浮き上がり、人物たちのあいだで投げ渡され、微妙な共振を引き起こすことによって物語を動かしていくのである(足立 208)。

カギ括弧でくくられていることから分かるように、ここでは「感情」という言葉に一定の負荷がかけられている。すぐあとで「感情ならぬ「感情」と強調され(208)、感情と区別される「感情」とはすなわち情動である。ひとりの人物の「内面」に帰属する感情ではなく、複数の人物たちのあいだで揺れ動いていくような情動がここでは問われているといえよう。コマ枠はときにひらかれ、外界と心象風景の境界が曖昧になり、人物の図像もまた互いに溶け合っていくような流動的な画面構成は、複数の人物や情景のあいだに情動的な共振を呼び起こし、語りの焦点をひとりの人物に特定できないような場面を生起させる。わたしたちが扱う言葉の位相もまた、そうした効果や機能のもとに位置づけることができるだろう。

とくに 1970 年代前半の萩尾望都の作品には、この種の言葉の位相がたびたび登場する。「メリーベルと銀のぼら」¹²では、「ジンチョウゲ／ジンチョウゲ／金色ににおうよ」「まといつくよ／まといつくよ」「愛してる」というフレーズが、詩とも歌ともつかぬかたちで画面に現れている【Fig5】。オズワルドとメリーベルが戯れていた折に、メリーベルの髪にジンチョウゲの枝が絡みついてしまい、それを通りすがりのユーススがほどいてやる場面がその初出である。このフレーズはのちにメリーベルとユーススの逢瀬に彩りを添えつつ、オズワルドの想いとも呼応しながら【Fig6】、複数の情景のあいだでいくども変奏されていくことになる。ほかにも作中でエドガーが「すぐる時どきの中／くりかえしてきた」¹³メリーベルへの愛は、「色もなく／香りもなく／手折ることも／かなわぬ／まぼろしの／銀のぼらに／すぎない／けど——」という言葉とともに語られているが【Fig7】、オズワルドの想念から浮遊したモノローグは「うちすてよ 銀のぼらを／手折ることのかなわぬ／うつし世の愛を」、「その確かな今の／時とともに」というふうに、詩語を共有することであたかもこれに込めているかのようでもある【Fig8】。それぞれの想いは混じり合い、ゆるやかに共振しながら、「愛」や「時」を語る言葉に導かれて間主観的なヴィジョンを現出させる。

「小鳥の巣」¹⁴では、言葉やヴィジョンの共振はさらに複雑な様相を呈している。張り出し窓から川に落ちて死んだロビン・カーの幽霊が出るという伝説は、マザー・グースの詩（「だあれが殺した？／クック・ロビン…」¹⁵）をただちに引き寄せ、ギムナジウムの学生たちにさまざまな想いを抱かせることになる。作中で掲げられた詩【Fig9】もまた、遠く「果て」を目で追いつづけるエドガーやキリアンの想いと呼応しつつ、アランの疑念にも寄り添うようなかたちで再登場している【Fig10a】【Fig10b】。メリーベルを守れなかったエドガー、ロビン・カーを死に追いやったキリアン、それぞれ自分が「殺した」のだと自責の念に駆られる者たちは、「決してその手にとどかない」ことを知りながら、いつまでも帰らないと知りながら「遠い者ども」に「思いはせ」ることだろう【Fig11】。

「ペニー・レイン」¹⁶のモノログをこの位相に加えることもできる。アランの覚醒のときを待つエドガーは、その微睡みのなかで神話的形象を呼び出しているが【Fig12】、それはのちに夢うつつのアランによって引き継がれ、マザー・グースの伝承（「ライオンとユニコーン」）と呼応する【Fig13】。神話的形象に引き寄せられることで、アランもまた永遠のときを生きるバンパネラへとすがたを変え、エドガーと同じく醒めることのない「時の夢」をみるのだ。作品末尾の場面には、彼らの「夢」の反響がよく表れている【Fig14a】【Fig14b】。

ほかにも「ジョーカー」や「勝ち札」（「切りふだ」）、「追いつめる」といった語彙が主人公たちによって無意識に共有されていく「トーマの心臓」の例など、この時期の萩尾の作品には情動価を強く帯びた言葉がしばしば登場している。もちろん、そうした表現だけに特化して作家の全体像を語ることは控えなければならないが、そこにはひとつの特徴として、複数の人物や情景のあいだで言葉やヴィジョンが共有され、情動的な共振空間が織りなされていることを指摘できる。これまで述べてきたように、1970 年代前半の萩尾の作品においては、ひとりの「内面」に帰属する感情というより、複数の場面や人物のあいだで生起する情動的共振が描かれる傾向にあり、そこでは愛や時間にまつわる幻想、神話、夢など、さまざまな形象によって集団的なヴィジョンが提示されていた。個人や「内面」をはっきりと輪郭づけるのではなく、他者や外界との境目を曖昧にしていくその表現こそ、この時期の萩尾作品の基底をなす重要なモチーフであると、ここではひとまず結論づけることができるだろう。

おわりに

本稿ではこれまで、大塚の「内面の発見」の議論を精査し、そこで「内面」表現の深化の例として挙げられていた萩尾の「詩的」な表現が、じっさいには「内面」という枠組みに帰属しきらない言葉であることを明らかにしてきた。1970 年代前半の萩尾の作品においては、個人の「内面」というよりはむしろ、複数の人物や情景のあいだで投げ渡される情動の共振が志向されており、そこでは夢や神話などが集団的に共有されていく過程に表現の力点が置かれていたと考えられる。しかしそのいっぽうで、こうした表現は、萩尾と同じ「24 年組」のひとりと目される竹宮の作品にはほとんどみられないものだ。以下では萩尾と竹宮の表現の比較をつうじて、萩尾の「詩的」な言葉の限界について検討したい¹⁷。

ときに神話や伝説の形象を引き寄せつつ、詩語やイメージが集団的に共有されていくようすを描く萩尾に対して、竹宮がその種の集団幻想に手を貸す機会はそう多くはない。たとえば「風と木の詩」¹⁸でくりかえされる「——彼はきつく弦をはった黄金色のたてごと／選びぬかれた者のみに／音色をきかす……」¹⁹という詩のようなフレーズは、一見すると「11 月のギムナジウム」の例に近

いようにおもわれるが、このモノローグがいずれもカールの内語を起点に登場し、誰かべつの人物へと投げ渡されることはないという点で両者は大きく異なるといえる。作品の序盤でその帰属先を特定できずにいた詩のような言葉（「ジルベール・コクトー／わが人生に咲き誇りし／最大の花よ／（……）」²⁰）もまた、末尾ではセルジュに寄り添うかたちで語りなおされ、ジルベールにかける想いがオーギュラのそれと峻別されている。愛や幻想の対象を同じくしながら、それぞれの想いは呼応したり混じり合ったりすることはない。自他の境界が溶解していくような主客合一の幻想は、セルジュとジルベールが愛を交わす局面においても否定されている【Fig15】。

萩尾の作品では、複数の人物たちの言葉や思考が混じり合い、溶け合うようにしてひとつのヴィジョンが提示される傾向にあったが、竹宮とはしばしば、どれだけ肌を重ねたところで「一つに溶けあ」うことなど不可能なのだとし、それが幻想にすぎないことを強調している。キャラクターを意識的に描き分け、複数の対立する価値観を表現するその多声性こそは、竹宮の倫理とでもいべき姿勢の表れである。竹宮が「一人の価値観で最後まで構成されている話」を「一人称」の作品と呼び、その代表格として大島弓子の名前を挙げながら²¹、みずからの作品の多くは複数の視点や価値観がぶつかり合う「三人称」であるとしてこれと対比させていたことを想起しておこう（竹宮 63-65）。互いを完ぺきに理解し合うことなどできないのだという認識のもと、その距離や対立を描く傾向にある竹宮の作品では、語やフレーズが蝶番のように複数の人物をつなぐことはきわめてまれである。竹宮の詩のような言葉は、その帰属先がほぼ明確に特定しうるかたちで記され、物語の主題や登場人物の感情を強烈に印象づけるために用いられていると考えられる。そこではいふならば、個人の感情の高ぶりを昇華させた表現が「詩」なのだ。

さて、この両者の対比によって得られるものはなにか。これまでのところで、わたしたちは萩尾の「詩的」な言葉の可能性をみた。しかし、1970 年代前半に登場したこの「詩的」な言葉は、1970 年代半ば頃を境に萩尾の作品からそのすがたを消してしまうのであり、この事実を考慮に入れるだけでも、その可能性をただ称揚することはできない。現時点ではあくまで仮説にすぎないが、竹宮の表現との比較は、萩尾の「詩的」な言葉の衰退について考えるうえで、重要な手がかりをもたらしてくれるようにおもわれる。「11 月のギムナジウム」で「そっくり同じ」ふたりが向き合う場面には、竹宮が「風と木の詩」で拒絶した主客合一の幻想がまさに描かれていたはずだ。複数の対立する価値観を多声的に描く竹宮と、「詩的」な言葉によって複数の人物を結びつける萩尾、主客合一の幻想に対するその姿勢において両者はあまりに対照的である。この対比をもとに、ここではひとつの仮説を提示して本稿を締めるとしよう。「11 月のギムナジウム」においては、ふたりが文字どおり「ひとつ」になる瞬間が描かれており、自他の輪郭を曖昧にする言葉はそこで、他者をとりこむと同時に「排除」する機能を果たしてもいた。「詩」の位相が分裂を止揚し、ふたりがひとつに溶け合うとき、そこに現出しているのは他者なしの同質的共振空間なのだ。この共振空間の前提となるもうひとつの「排除」は、より根源的な暴力として「ポーの一族」や「トーマの心臓」のなかに刻印されている。身投げしたトーマの無償の愛が世界を満たし、メリーベルという少女の死がアランとエドガーのエロティックな交流を可能にするとき、そこでは女性的なもの——トーマはフロイドと呼ばれていた——の排除と引き換えに陶酔的な愛の共振空間が演出されていたのではないか。そしてこのような閉じた集団性や全体主義的な陶酔への反省の帰結として、「詩的」な言葉の位相は後景に退くことになったと考えられるのではないかと²²。

本論では、「内面」描写という枠組みでは捉えきれない表現を把握するために、いくぶん図式的な整理をしたところがある。情動と感情の描写は、ほんらい対立するものではなく、複雑に絡み合っていて機能していると想定されるように、この二項対立からこぼれ落ちてしまう事例はいくつも発見されるはずだ。萩尾の作品に「内面」や感情の描写がないはずはなく、竹宮にしても情動的共振を描

いていないわけではない。あくまで傾向として萩尾は情動的共振に傾き、竹宮は「内面」や感情の描写を重視するというだけのことだ。とはいえ、革新的と評されることの多い「24 年組」の表現については、その共通性が指摘されることはあっても、ちがいを強調する議論はほとんどなされてこなかったこともまた事実だろう。「24 年組」とひとくくりにされる作家のうち、とくに中心的な存在として語られてきた萩尾と竹宮のあいだにさえこれだけの相違をみとめることができるのであれば、「24 年組」の表現のいったいなにが革新的とされていたのか、それはほんとうに革新や洗練であったのかどうか、さらなる検証が不可欠であることはいうまでもない。以前以後、あるいは同時代の少女マンガ作品との比較を可能にするためにも、より多くの作品や批評言説の分析を行なうことを今後の課題としたい。

引用作品書誌

- 竹宮恵子『風と木の詩』第 1 巻、小学館フラワーコミックス、1977 年。
——『風と木の詩』第 2 巻、小学館フラワーコミックス、1977 年。
——『風と木の詩』第 14 巻、小学館フラワーコミックス、1981 年。
——『風と木の詩』第 17 巻、小学館フラワーコミックス、1984 年。
萩尾望都「11 月のギムナジウム」、『11 月のギムナジウム』小学館文庫、1995 年、3-47 頁。
——「メリーベルと銀のぼら」、『ポーの一族』第 2 巻、小学館フラワーコミックス、1974 年、5-162 頁。
——「小鳥の巣」、『ポーの一族』第 3 巻、小学館フラワーコミックス、1974 年、5-139 頁。
——「ペニー・レイン」、『ポーの一族』第 4 巻、小学館フラワーコミックス、1976 年、83-122 頁。

引用文献

- 足立典子「これは仮定だけど、そんなときはぼく——少女まんがと同性愛」、熊倉敬聡・千野香織（編）『女？日本？美？——新たなジェンダー批評に向けて』慶應義塾大学出版会、1999 年、197-220 頁。
有川優「なぜ『おばさんまんが』が無いのか?!」、『本の雑誌』第 13 号、本の雑誌社、1979 年、38-39 頁。
——「人生、少女マンガだ!」、亀和田武・有川優・飯田耕一郎『マンガは世界三段跳び』本の雑誌社、1980 年、37-86 頁。
岩下朋世『少女マンガの表現機構——ひらかれたマンガ表現史と「手塚治虫」』NTT 出版、2013 年。
大塚英志『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、1991 年。
——『戦後まんがの表現空間——記号的身体の呪縛』法蔵館、1994 年。
——『「彼女たち」の連合赤軍——サブカルチャーと戦後民主主義』文藝春秋、1996 年。
大塚英志、ササキバラ・ゴウ『教養としての〈まんが・アニメ〉』講談社現代新書、2001 年。
柄谷行人『日本近代文学の起源』講談社文芸文庫、1988 年（単行本の初出は 1980 年、講談社）。
久米依子「少女マンガと文学——ジャンルを超える表現」、菅聡子・ドラージ土屋浩美・武内佳代（編）『〈少女マンガ〉ワンダーランド』明治書院、2012 年、91-97 頁。
杉本章吾『岡崎京子論——少女マンガ・都市・メディア』新曜社、2012 年。
竹宮恵子『竹宮恵子のマンガ教室』筑摩書房、2001 年。
中村唯史「誰のものでもない言葉——1970-80 年代のマンガの言語位相について」、『山形大学人文学部研究年報』第 3 号、山形大学人文学部、2006 年、29-44 頁。
夏目房之介「言葉と絵の迷宮——マンガにおける言葉と絵の微妙な関係」、『別冊宝島 EX マンガの読み方』宝島社、1995 年、152-159 頁。
藤本由香里『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、1998 年。
——「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、立命館大学国際言語文化研究所、2001 年、131-136 頁。
宮本大人「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、立命

- 館大学国際言語文化研究所、2001 年、83-94 頁。
- 「マンガの言葉／マンガと言葉」、『ナラティブ・メディア研究会第 1 回ワークショップ報告書「コミック研究のフレーム再考のために——研究方法の多様化と今後の展望」』2008 年、51-60 頁。
- ヤマダトモコ「マンガ用語〈24 年組〉は誰を指すのか?」、『COMIC BOX』8 月号 (vol.108)、ふゅーじょんぷろだくと、1998 年、58-63 頁 (ウェブサイト「少女漫画ラボラトリー図書の家」http://www.toshonoie.net/shojo/05_list/yamatomo_works/text1998-201605.html にて増補版 (2016) 掲載、最終閲覧日 2019 年 3 月 1 日)。
- 「少女マンガの中の〈文学〉」、『週刊朝日百科 世界の文学 110——マンガと文学』朝日新聞社、2001 年、311-313 頁。
- 「少女・女性漫画史概論」、竹内オサム・米沢嘉博・ヤマダトモコ (編)『現代漫画博物館 1945-2005』小学館、2006 年、406-412 頁。
- 横森理香『恋愛は少女マンガで教わった——愛に生きてこそ、女!』クレスト社、1996 年。
- 吉本隆明『マス・イメージ論』福武書店、1984 年。
- 米沢嘉博『戦後少女マンガ史』新評社、1980 年。

¹ 昭和 24 年前後に生まれた少女マンガ家のなかの、ある特定の作家たちを指す言葉として用いられ、「花の 24 年組」ともいわれる。論者によって誰を「24 年組」に加えるかはまちまちだが、その頭文字をとって「HOT」と称されることもあった萩尾望都、竹宮恵子、大島弓子の 3 人はおおむね含まれる傾向にある。この用語については、ヤマダ (1998) による詳細な検証があるのでそちらを参照されたい。

² 手塚の「内面」描写については、大塚 (1994) と大塚・ササキバラ (2001) ではその評価が大きく異なる。岩下 (2013) を参照のこと。

³ 初出『週刊少女フレンド』1970 年 43 号～1971 年 15 号。

⁴ 初出『別冊少女コミック』1971 年 11 月号。

⁵ 本文で言及した杉本 (2012) や岩下 (2013) のほかに、中村 (2006) などが挙げられる。

⁶ 宮本は萩尾や大島、竹宮らの作品のなかに「物語の主題を暗示するかのような、多くの場合「詩的」な文体を持つ、発語主体が不明、またはあいまいな言葉」があることを指摘したうえで、言葉の多層化を「内面」の表現の精緻化として捉える大塚や夏目 (1995) らの議論においては、この「詩的」な言葉が明確に対象化されてこなかったとしている (宮本 [2008] 53-54)。意味を伝達する透明な媒体としてではなく、それじたいの物質性や現前性を強調する不透明なものとしての言語の位相に着目することで、「内面の発見」の議論を「内面の表象可能性の限界の発見」 (宮本 [2008] 57) と読みかえる宮本の議論はじつに刺激的だ。

⁷ なお、この論文では「24 年組」中心史観からこぼれ落ちるものをすくいあげようとするわずかな試みのひとつとして、大塚の著作『たそがれ時に見つけたもの——『りぼん』のふろくとその時代』 (1991) が挙げられている。しかしそのいっぽうで、すでに杉本 (2012) や岩下 (2013) の指摘があるように、大塚の「内面の発見」の議論じたいは「24 年組」中心史観を強化するものとして機能している。

⁸ 米沢 (1980) の第 6 章章題。

⁹ 有川 (1979) のエッセイのタイトル。

¹⁰ 萩尾の表現が註 6 でふれた宮本の定義に適うものであることは疑いないが、大島や竹宮の場合はどうだろうか。宮本は大島作品の「詩」性を担うものとして、過剰な「量」や反復をともなう表現され、伝達の効率性に寄与せず、明確な意味へと結実しないような言葉の「存在感」 (宮本 [2008] 57) を挙げているが、これはさきの定義とは異なる領域を指し示しているようにおもわれる。

¹¹ 足立は「花の二四組」を「昭和二四年前後生まれの女性まんが家の世代をさす」としたうえで、萩尾、竹宮、大島、山岸涼子の 4 人を挙げている (足立 216)。

¹² 初出『別冊少女コミック』1973 年 1～3 月号。

¹³ 萩尾望都『ポーの一族』第 2 巻、117 頁。

¹⁴ 初出『別冊少女コミック』1973 年 4～7 月号。

¹⁵ 萩尾望都『ポーの一族』第 3 巻、45 頁。

¹⁶ 初出『別冊少女コミック』1975 年 5 月号。

¹⁷ このことはなにも、萩尾より竹宮の表現のほうがすぐれているとか、よりラディカルであるとか、そのような主張を無限定にとなえることを意味しない。「内面」という枠組みから離れていることを革新的であるとする観点に立つなら、竹宮より萩尾の表現のなかに可能性をみいだすこともできるはずだ。このふたりを対置させる目的は、そのような単一の評価軸をもとにいずれかの優位を主張することではなく、複数の評価軸を参照することによって、両者の表現の可能性とその限界を照射する

ことにある。

¹⁸ 初出『週刊少女コミック』1976 年 10 号～1980 年 21 号、『プチフラワー』1981 年冬の号～1984 年 6 月号。

¹⁹ 竹宮恵子『風と木の詩』第 1 巻、75 頁。同 2 巻、111 頁。

²⁰ 竹宮恵子『風と木の詩』第 1 巻、4 頁。作品末尾のモノローグは同 17 巻、252・254 頁。

²¹ 紙幅の都合上、本稿では扱うことができなかったが、大島弓子についてはまたべつの機会に論じる予定だ。

²² このような仮説も含め、本稿の議論の大部分は足立（1999）の少女マンガ論に触発されて書かれているという点を強調しておきたい。



【Fig 1】萩尾望都『11月のジムナジウム』、41 頁



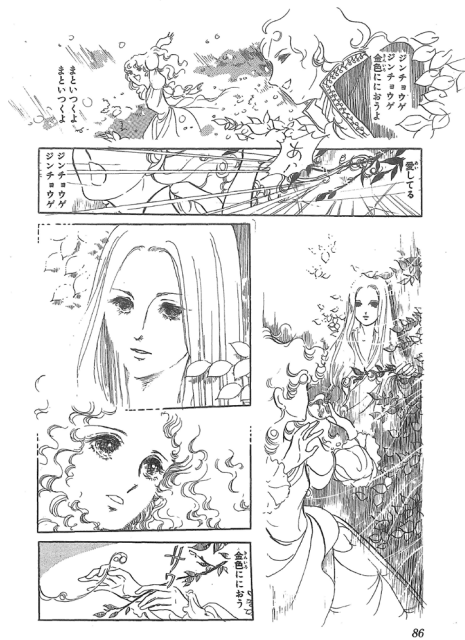
【Fig 2】萩尾望都『11月のジムナジウム』、34 頁



【Fig 3】萩尾望都『11月のジムナジウム』、30 頁



【Fig 4】萩尾望都『11月のジムナジウム』、46 頁



【Fig 5】萩尾望都『ポーの一族』第2巻、86 頁



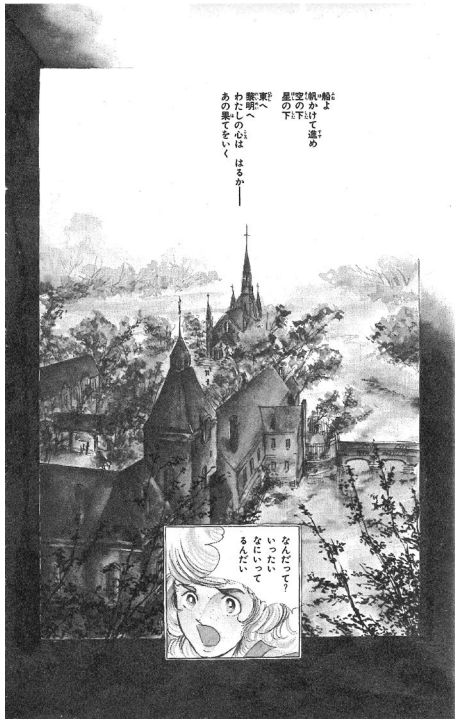
【Fig 7】萩尾望都『ポーの一族』第2巻、119 頁



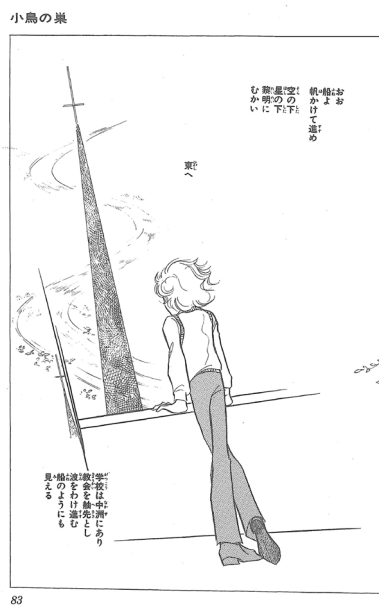
【Fig 6】萩尾望都『ポーの一族』第2巻、105 頁



【Fig 8】萩尾望都『ポーの一族』第2巻、127 頁



【Fig 9】萩尾望都『ポーの一族』第3巻、66頁



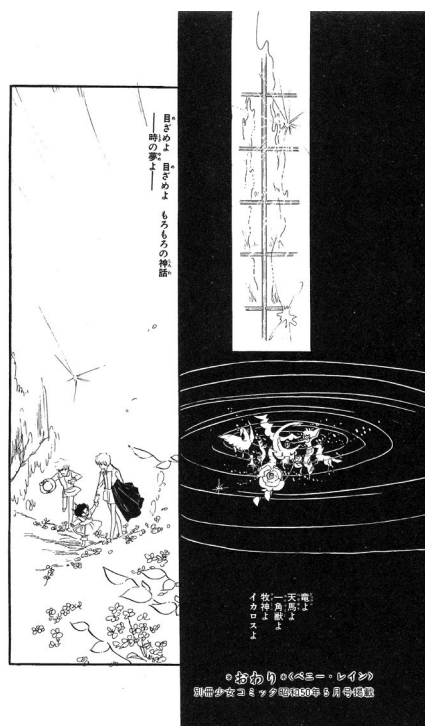
【Fig 10a】萩尾望都『ポーの一族』第3巻、83頁

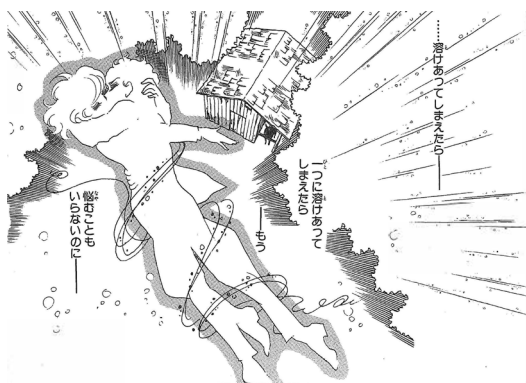


【Fig 10b】萩尾望都『ポーの一族』第3巻、84-85頁



【Fig 11】萩尾望都『ポーの一族』第3巻、125頁





【Fig 15】 竹宮恵子『風と木の詩』第14巻、172頁