

私的

少女マンガの歴史

キラキラおめめ(笑)

by:もちだんご

Comment
allez
-vous!

無意味に
乱舞する
花々

日本人なのに
フランス語

とりあえずバレエ



前書き

キラキラおめめに飛び散る花々、「俺たち、実は異母兄弟なんだってよ...」みたいなよく分からない悲劇に足のなっがーい王子様...などなど

少女マンガにそんな固定的なイメージを持っているあなた！それらがどのような歴史を経て少女たちに根づいていったのか気になりませんか？この本はそんな偏見に満ち溢れた少女マンガの今までを私なりに文献に即し、趣味のまま書き散らしたものです。

ですが、いかんせん。少女マンガ作品を網羅してその歴史を書いた本は非常に数が少ない！そのためこの『私的少女マンガ史』も、米沢嘉博さんの『戦後少女マンガ史』（筑摩書房,2008年）にほぼ則った流れとなっており、そこにいくつかの文献を元にした私なりの意見が書いてあるという何ともオリジナリティのない内容となっております。

ただ、この多くのユーザーが集まるパブーという場所でなんとなく『私的少女マンガ史』を垂れ流すことにより、今まで文献頼みでこれ以上は追求出来なかった部分を誰かが指摘してくれるかもしれない！また、独りよがりを書いていただけの少女マンガの歴史に新たな視点が加わることで、オリジナルの少女マンガ史をつくることができるかもしれない！...という甘すぎる可能性に期待を抱きまして（笑）公開に至った次第であります。

そのため、この本は指摘コメントをバンバン受け付けるという方向性で公開しておりますので、「この作品はこっちの雑誌に連載されていたんじゃないかしら」という間違いの指摘から、「ここはこんな風に解釈できるんじゃないだろうか」といったアドバイスまで、どんな些細なことでもコメントをお寄せくださるとすごく助かります。

ただし、人様の本を勝手に使い、自分で理解できる範囲のことをまとめているだけの本ですので、閲覧する前に以下の断り書きをよく読んでから拙著に挑まれると心苦しくなく本文が読めるのではないかと思います。コメントに際しての注意事項も併せて書いております。

主要参考文献：米沢嘉博.『戦後少女マンガ史』.筑摩書房,2008,

※この本はあくまでも素人が趣味で書いたものですので、その精度についての保証は致しかねますのでご了承下さい。

※あくまでもこの本を出版した意図は、インターネットという場で少しでも多くの人に昔の少女マンガの面白さを知ってもらいたい、というところにあります。そのため、作品を批判するといった意図は一切ございませんので、その点ご理解のほどよろしくお願いします。

※本文の間違いや日本語がおかしいといったご指摘、当方の意見が違っているのではないかと、とった反論などなど、コメントを下さること自体はとても嬉しいのですが、あまりそれらを取り立

てて攻めるような誹謗中傷の類はお辞めくださいますようお願い申し上げます。

※指摘がありました場合（補足に気づいた場合なども）には、随時文章を書きなおしていきますので、あくまでも今の状態は「仮」の姿ということをご理解下さい。また、今は3章までしかありませんが、随時、続きをアップしていきます。

※参考文献は随時記していきますが、全編を通して使用した『戦後少女マンガ史』については、紹介文に記載致しましたので、割愛させて頂きたいと思います。

※更新に時間がかかる場合もございます。

1. 戦前の少女雑誌

少女マンガの始まりは、戦前の少女小説とそれを華麗に彩る挿絵であったとされている。少女雑誌に掲載された甘やかな幻想空間で繰り広げられる女学生の物語とそれに添えられたモダンな衣装を身にまとう大きな瞳の少女の挿絵。それらは現実と空間を異にした世界へと少女が思いを馳せる少女マンガの原点を示していた。

明治35年に創刊された『少女界』（金港堂,1902年-1912年）を皮切りに登場した少女雑誌は、女性の権利を主張する婦人運動がちょうど高まり始める大正期に入ると、その数を次々と増やし隆盛を見せた。「良妻賢母」を強いられる社会の抑圧から女性が解き放たれようとした時、その一歩手前であった少女もまた、自分が女という性を持った存在であることを意識したのかもしれない。女子供という語にまとめられない、少女のためだけの文化が初めて「少女雑誌」という形でここに花開いたのである。

そしてその中でも特に人気を博したのが少女小説だ。主に女学校を舞台に繰り広げられるそれらの物語は、閉鎖空間の中で生きる多感でセンチメンタルな少女を描き、そこに添えられた挿絵はその叙情的な世界をより美しく演出した。中でも、人気作家の竹久夢二や中原淳一の描く挿絵は、ハイカラな衣装を身にまとう少女を描くことで、吉屋信子の美文調で綴られた小説『花物語』（「少女画報」,1916年-1924年、「少女倶楽部」,1925年-1926年）は、女学生同志の疑似姉妹関係、いわゆる、Sisterの頭文字をとって付けられたS関係を描くことで当時の少女の熱狂を誘っていたという。これについて米沢氏は、当時の少女達は「少女小説のセンチメンタルを楽しみ、同性愛というはけ口に酔い、ハイカラな挿絵にためいきをつく」¹ことを求めていた、と少女マンガ史の観点から述べている。

吉屋信子の小説を同性愛で括ってしまう米沢の説にはいささか疑問が残るが、つまりこれは少女が虚構の世界へ抱いた恋慕なのではないだろうか、と思う。本田和子氏は「戦時下の少女雑誌」²の中で大正期に少女文化が花開いた背景として、先に挙げた婦人運動とともに、当時の徹底した男女教育による少女の囲い込みを挙げているが、少女達は、そのどっちつかずな、「良妻賢母」と少女たる自覚の間で、結局憧れの「お姉さま」と桜の舞う校舎、という閉鎖的な空間を選び、社会で生き抜くための「立派な女性」像の選択から逃避していた、と考えられる。つまり、彼女達にとっては女学校や寄宿舎、セーラー服といった少女の代名詞こそが安らぎであり、そのような抑圧の中に身を置いてこそ、「お姉さま」を慕い、桜の散る感傷に浸ることができたのではないだろうか。集団に埋もれる憧れの人を見つけ出した時の主人公の胸の高鳴りは、読者たる少女にとって、恋愛にも似た高揚をもたらしただろう。その「私だけがあの人を知っている」という感覚は、周囲からの優越、一種のナルチシズムであると言ええる。そこには同性愛ではなく、とって当時タブー視された男女の恋愛に対する興味でもなく、ただ徒花のように散りゆく自らの少女時代を、抒情的な物語に重ね合わせ陶醉していた少女達の姿が認められる。言ってみれば、恋愛の対象はそこに描かれた「お姉さま」ではなく、吉屋信子や挿絵画家の描く美しい世界なのだ。

これは、彼女の文体が美文調であることにも関係しているだろう。物語の内容が理解できずとも、その美辞麗句を重ねた文章にうっとりする。ただ眺めているだけで様になる詩集のような

物語は、少女マンガの「スタイル画」とも関係があるのかもしれない。洋服のデザインまで手掛ける中原淳一や竹久夢二らの挿絵、そして吉屋信子の美しい物語世界は、共に少女の憧れる世界であり、それこそが少女雑誌に求められた要素であったとここから言うことができよう。

その一方で少女雑誌の中には、少女小説のような幻想にどっぷりとつかうための物語だけではなく、日常の出来事をユーモア交えて描いた少女マンガも掲載されていた。1938年から「少女の友」（実業之日本社,1908年-1955年）で連載されていた松本かつぢの『くるくるクルミちゃん』（『少女の友』など,1938年-?）はその代表だ。この作品は、現在の主流であるストーリーマンガではなく、コマ漫画の形態をとっていたということ、そしてその中では少女小説に描かれたおしとやかな少女ではなく「明るくて、おちゃっぴい」な少女の日常が描かれていた、という二点において、その意義を明らかにすることができる。少女小説が本田氏の述べたように「社会に良妻賢母の道を求められた少女が現実から逃避する場所」を提供していたとすれば、『くるくるクルミちゃん』はおしとやかな女性像を求められる時代にマイペースに生きた少女を描くことで、社会的抑圧を感じていた少女の憧れとなっていたのかもしれない。そして、そこから発する笑いは、叙情的な少女小説と対をなし、雑誌のエッセンスといった役割で少女雑誌の一部を担っていたのだ。少女マンガの日常と少女小説の非日常、この二つの流れはこれから貸本マンガと少女マンガ誌へと受け継がれていくが、その少女マンガの本質とってよい表裏の要素が戦前からあったことは、注目すべきことかもしれない。

脚注

1：米沢嘉博.『戦後少女マンガ史』.筑摩書房,2008,p.27から引用

2：大塚英志.『少女雑誌論』,東京書籍,1999.

2. 手塚ロマンの風

松本かつぢが描いた「明るくて、おちゃぴい」な少女像は、倉金章介をはじめとした一部のマンガ家に引き継がれ、戦後同作家の『あんみつ姫』（「少女」, 1949年-1955年）などに描かれることになる。しかし、これらのコマ漫画は少女雑誌の大半を占めることはなく、あくまでもそのメインは抒情的な少女小説であった。米沢氏によると中には、コマ漫画ではないストーリー性をもったマンガ『クイン・モナの冒険』（松下井知夫, 「女学生の友」, 1950年）などもあったが、少女の憧れを映した、美しさの内に、少し感傷が入り混じった淡い世界を表現し得ず、人気は魅力的な少女小説へと流れていったという。確かに、マンガはまだ、それは少女マンガに限らず少年マンガにも言えることだが、その歴史の浅さゆえ表現が十分に確立されていなかったのだ。そのため、なおも少女を惹きつけるのは、何よりも自分が酔いしれることのできる空間を提供してくれる物語、つまり少女小説となってしまった。

さてこのような中で1953年に『リボンの騎士』（手塚治虫, 「少女クラブ」, 1953年-1956年）が、少女マンガに必要なあらゆる要素を持って登場した。初めてマンガにロマンを持ちこんだのは手塚治虫である、というのが米沢氏の見解であるが、ロマンを好む少女マンガもまた、その手塚によって開拓されたと言える。ファンタジーや悲劇、ラブロマンス、といった少女の好む要素をストーリーで魅せ、さらに後に24年組が頻繁に取り扱うようになる両性具有種を主人公に据える。天使・チンクのいたずらにより女でありながらも男の心と女の心両方を併せもつサファイアのストーリーは、戦前の少女小説や挿絵に劣らないロマン、そしてディズニー映画を彷彿とさせるかわいらしい世界観を壮大なファンタジーとして語ることで完成した。前述したとおり、これまでの少女マンガは、コマ漫画というコマ数が制限された形態であったため、必然的にストーリーを主軸としたマンガを描くことが出来なかった。しかし、手塚は赤本などの男の子向けマンガで主流となりつつあったストーリーマンガを少女マンガに持ち込むことで、骨太なストーリーを伴った壮大なファンタジーを描くことが出来たのである。それは少女にとって初めての、魅力的なストーリーと絵を持った視覚に訴える「少女マンガ」との出会いであった。

また、この作品が少女に最初のジェンダー意識を持たせたことも少女マンガの歴史から見ると見逃せない点である。手塚が宝塚歌劇団にヒントを得て『リボンの騎士』を執筆したという有名なエピソードがあるように、そこには男役と女役の違いが明確に描かれている。少女マンガをジェンダーの観点から論じた押山美知子氏は、『少女マンガジェンダー表象論〈男装の少女〉の造形とアイデンティティ』¹の中で、これをサファイアの外面（顔のパーツや装飾品、態度）と内面（男らしい知性と女らしい優しさ）といった要素から読み解き、結局サファイアは両性具有のような性を超越した存在であるにも関わらず、威厳のあるポーズ、乱暴なしゃべり方といった外面的男らしさでしか男であることを示し得なかった、まさに宝塚の男役であった、と結論づけているが、これこそが『リボンの騎士』の提出した少女マンガへの問題提起であったように感じる。これ以後、少女マンガは最終的に男女の恋愛を主要なテーマとして選び、追求することになるが、その中で読者に女性という性への自覚を促すと共に、性以外でもつながる様々な他者との関係を発見させたのは、まさに一人の人間が両方の性を併せ持ったために強調された男性性と女性性の隔たりを描いた物語ではなかったか。女であるために軍の信頼を受けられずに悩んだオス

カル（『ベルサイユのばら』, 池田理代子, 「週刊マーガレット」, 1972年-1973年）、性の未分化の状態でありながらも、女であると虐げられたティオキア（『イズアローン伝説』, 竹宮恵子, 「少女コミック」, 1982年-1987年）、試験に合格したら、女性ではなく、自由な男性になると決めていたフロル（『11人いる!』, 萩尾望都, 「別冊少女コミック」, 1975年）。彼らは、女性であるがゆえに（女性になる可能性をもつがゆえに）、その性への抑圧を感じている。愛とは何、絆とは何、と考える根源に常に関わるジェンダーの問題を、少女マンガは『リボンの騎士』から感じ取り、それを恋愛というフィールドでさえも描き、意識していたのだ。男でも女でもないおかま、顔は同じなのに性だけが違う双子、といった性の境目にいる存在を少女マンガが頻繁に登場させるのもそのためではないだろうか。この点においても『リボンの騎士』は少女マンガの語ろうとするところをいち早く示した作品であると言える。

さて以上のように、手塚治虫は少女マンガの主流ともなったロマン溢れるストーリーマンガへの道を開拓した訳であるが、それが他のマンガ家によって描かれるようになるためには多くの時間を要した。確かに、終戦直後の極端に貧しい時代から抜け出し、娯楽が横行する風潮の中、マンガは少女小説より求められてはいた。しかし、少女マンガは『リボンの騎士』という少女マンガの原点ともいえる作品を経験しながらも、なお可愛らしい女の子が主人公であれば構わない、という姿勢、そして魅力的なストーリーを描き上げるためのマンガ家の技術が十分に育っていなかったために、少女を惹きつける作品を描くことが出来なかった。そのため少女のためのストーリーマンガは、この後手塚の影響を多く受けたトキワ荘唯一の女性、水野英子の誕生まで成長を止めることとなったのである。

脚注

1：押山美知子、『少女マンガジェンダー表象論＜男装の少女＞の造形とアイデンティティ』、彩流社, 2007,

3. 挿絵の復活と貸本屋の台頭

このような中、少女雑誌で人気を博したのが、戦前の少女小説における挿絵の美しさを追求した高橋真琴であった。少女雑誌『ひまわり』（ヒマワリ社,1947年-1952年）に載せられた中原淳一や露谷虹児の絵に惹かれ絵描きを目指したという高橋は、1953年貸本マンガ家としてデビューする。彼は、インタビューの中で「（ストーリーマンガのような）動きがある絵を描いてみたいという気持ちはあまりなかったですね。あくまで少女がメインで、少女に合わせて風景も描いてますからね...」と答えているように、当時の主流であったストーリーマンガにはあまり惹かれず、ひたすら挿絵に対するその憧れゆえに、画面の美しさを目指した作家であった。大きな瞳に光を入れ、登場人物の衣装を見せるためだけにコマをぶち抜き、無意味なフランス語や花を背景に描く、といったこれらの手法は、まさに戦前の少女小説の挿絵の復活と言えよう。彼は、手塚が提示した壮大なロマンをストーリーではなく、絵柄で表現することで、少女の装飾華美な世界への憧れを喚起したのである。ただ、これら一連の手法は、少女マンガに触れていない者にとっては「無意味なスタイル画」でしかなく、少女マンガの理解しがたい表現として敬遠を招くことにもなった。

しかし少女マンガが、マンガという手法で停滞していた時に、あえて挿絵を思わせる静的な人物や絵柄としての背景を描いた高橋の手法は成功し、後の少女マンガに多大な影響を与えることとなる。例えば、バレエ、作品の舞台が無国籍、そして現在でも多用される顔の半分を占めるほどのキラキラした瞳、背景に描かれる花や意味のないアルファベットなど、これらのかわいいだけで無意味なスタイルは全て高橋真琴の手によって少女マンガにもたらされたと言える。男性の描く少女に向けたマンガは、この後、1960年代後半にはほとんど消えることになるが、彼らが男性であったために理解することが難しかった少女の心を、登場人物のかわいらしさという技法でつかもうとした（米沢氏の男性作家はストーリーテラーであった、という横山光輝への見方も、物語の構築という技法によって成り立っている、と考えることが出来る）、その姿勢は今でも少女マンガの根底に流れていると言える。

さて、戦前の少女小説や挿絵に見られたおしとやかな少女像は、高橋真琴の「スタイル画」へと受け継がれていったが、一方で松本かつちが描いた「おちゃぴい」な少女は、終戦直後の赤本を経て、貸本マンガへと活躍の場を移していた。貸本の主な読者が裕福な子供でないことも反映したのか、少女向けの貸本マンガの内容は、高橋真琴が描くような非現実的な憧れを詰め込んだものではなく、現実に生きる少女の日常に根差した、些細な幸せを描いていた。遠く離れた弟に会えることを楽しみにする少女の話（『ケンチ！！』,林英子,「こだま」）、財布を紛失して人間不信に陥った少女が少年の心の優しさに触れる話（『正直な人』,木内千鶴子,「こだま」）（道端に落ちている財布を自分のものにしない人間などいない、と信じ込む少女の姿は貸本マンガの読者が戦争のつめ跡が残る貧しい世界で生活していたことがよくわかる）。

ここで描かれるのは、日本に等身大として存在する少女のちょっとした日常の出来事とちょっとした成長であった。手塚治虫のようなドキドキ感を与えてくれる冒険ファンタジーを描くでもなく、高橋真琴のような花やフランス語で世界を飾り立てるわけでもなく、貸本マンガは少女の日常をドラマとして描き上げる。そこには、狭い日常という舞台から生まれた日本的メロドラマ

のパターン化した幸せさえ感じられる。少女向けの貸本マンガを数多く出していたという若木書房からデビューしたわたなべまさこの自伝²によれば、当時の少女マンガは恋愛ものがタブーとされ、もっぱら母と子の情愛ばかりを描いていたという。母子ものといった、教育的でありがちなテーマを、少女が娯楽として楽しんだのは、そのパターン化したメロドラマに安心感を伴った居心地の良さを感じていたと言えるのではないか（今回は触れなかったが、少女マンガにホラーが多いというのも、そのパターン化されたドキドキ感に少女が楽しみを見出していたからだと言えらる）。いずれにせよ、貸本マンガは、後の学園モノ、特にスポ根マンガへのつながりとして、少女マンガに日常を持ちこみ、そこから生まれた些細な幸せを、メロドラマ的に演出する術を提示していたと言える。

脚注

1：「高橋真琴夢とロマン展」パンフレット, 高橋真琴インタビュー,p.53から引用

2：わたなべまさこ.『まんがと生きて』.双葉社,2008,