

7

星の瞳に映るオルタナティブ 典型的少女マンガによる「メインストリーム」性を めぐるネゴシエーションを中心に

門傳昌章
ルーシー・フレイザー

「容子さんあなたがいけないのよ
ちゃらちゃら見せびらかすから・・・
わたしは負けるってことがキライなの
だれにも負けないピアニストになりたいの」
(宮脇 2006[1984]、第1巻:264)

はじめに

樋口真澄はエリート音楽学校の高校生。野心に燃え、手段を問わず、術科試験で首位に立とうとしている。真澄は「救済者」であり「友人」でもある同級生の弾正容子が、指に怪我を負うように企み、成功する。上記のエピグラフは、怪我のため片手での演奏を余儀なくされた容子のピアノを聴いた後、真澄が心の中でつぶやく独り言である。宮脇明子の少女マンガ「金と銀のカノン」のこのシーンで提示されるのは、それまでの、特に80年代の、高校を舞台とした主流的少女マンガ観に全くといっていいほどそぐわない、強靱な意志力と主体性をもった少女のイメージである。

「金と銀のカノン」は、15歳の少女二人の愛憎物語である。主人公の一人、

真澄は、その惨めな人生からの脱却を図り、いかなる手段を使っても音楽の才能で成功を収めようと決意している。その野心のため、真澄は裏切り、偽り、脅迫を重ね、殺人へさへと進んで行く。この「型破り」でピカレスクともいえるストーリーは、典型的な少女マンガの視覚表現を代表している繊細で華麗な描線とキラキラ光る大きな目、ふんわりとした長い髪のある美しいキャラクターを登場させている。

少女マンガのスタイルは多様性に富んでいるが、花、リボン、ひらひらしたドレス、そしてきらきら光る星のようなハイライトの入った大きな瞳を持つ純真無垢な少女¹といった、少女マンガ特有とされる視覚的表現が存在する。しかし、それによる少女マンガ観を具現化した作品群は、ほとんど研究対象とされてこなかった。少女マンガ研究はむしろ、既存のジェンダー概念から逸脱する「オルタナティブ」な作品に注目してきたのである。

本論では、まず「男性性」を装う、つまりは「女性性」を拒絶するキャラクターを通して性的役割のステレオタイプを打破しようとした試みを中心とした少女マンガ研究の主流を確認する。その功績は評価に値するが、それによって「少女らしい」視覚表現と「極度に女の子らしく」描かれた主人公を特徴とする、「メインストリーム」性の高い少女マンガが注目されずにきたことも事実である。この大きな研究格差に取り組むに当たって、きわめて「少女らしい」外見を持ちながら強靱な意志力と自主性のある主人公を描く宮脇の「金と銀のカノン」を検証する。

「メインストリーム」の少女マンガとは、規範的な性的役割をあまりにも肯定しすぎるもの、日本女性が耐えてきた家父長的な抑圧を再生産するものとして理解することができる。例えば、少女マンガの王道は「これといって取り柄のない平凡な女の子が、お金持ちで華やかな美人のライバルを押しつけて、スポーツ万能で成績もよくハンサムな男の子から恋人として選ばれるというラブ・ストーリーであった」（木村 1998: 78）とされることが多く、理想化された異性との恋愛がヒロイン（そして読者）の自

1 ドラージ土屋 2012a: 7 ; 本田 1992[1980].

己を肯定させると見なされてきた。しかしながら、「金と銀のカノン」は、とても野心的で行動的な少女を主人公としており同時に、彼女らの関係を重要視するという少女向けの小説とマンガの伝統に沿っているように思われる。これによって女性キャラクターは、主として男性キャラクターとの関係の観点からしか描かれなことも免れている。結果として、「金と銀のカノン」は典型的「少女マンガ」の視覚表現を踏襲しながらも、末次由紀の「ちやはふる」などと同様に、少年マンガと少女マンガのクロスオーバーを成し遂げたといえる。このような作品は、少女マンガ文化の一般的属性を表しているが、「メインストリーム」性と「オルタナティブ」性を真っ向から対立させるといふより、むしろ共存させているのである。言い換えれば、女の子っぽいマンガ表現は、必ずしも「メインストリーム」的でないジェンダーとアイデンティティーの概念を綺麗に包み込み、表現することができる。このように今まで注目されてこなかった作品に焦点を当てることで、少女マンガ研究における「女性性」と「男性性」を再評価し、より掘り下げることが可能である。したがって、本論では、典型的少女マンガにおける「メインストリーム」と「オルタナティブ」あるいは「斬新な前衛性」と「穏健な現状維持性」の微妙な共存を追究する。

1. 少女マンガ研究の「少女マンガ」

少女マンガは作品数が多く、作画スタイルやサブジャンルも多様である。² その多様性とは裏腹に 1970 年代以降盛んになってきた少女マンガ論は、特定の作家や作品、サブジャンルを取り上げる傾向がある。武内佳代によると「1990 年代後半から現在において、BL と戦闘もしくは男装少女をジェンダー学的観点から論ずることが、主流となっている」（2012: 31-32）。それ故に、他サブジャンル、特に「花、リボン、そしてなんと言ってもきらきら光る大きな目を持つ可憐な少女」（ドラージュ土屋 2012a: 7）といった、ドリーミィでロマンティックなイメージであふれた作品群があま

2 例えば、岩下 2013: 11; Schodt, 1983: 101.

り研究対象とされてこなかったのである。³ その一例として、「バレエマンガ」が挙げられよう。

「バレエマンガ」あるいはバレエをモチーフに取り入れた少女マンガは1950年代中頃以来存在しているにもかかわらず、本格的に分析される機会は少ない。⁴ それには様々な理由が考えられるが、ジェンダー論的観点からBLと男装少女という、ステレオタイプ的な「女性性」を打ち破るとされる作品が好まれる昨今の少女マンガ研究の風潮を踏まえると、以下の要因が浮かび上がってくる。つまり、ひらひらしたチュチュやリボンのトウシューズが登場するバレエマンガなどの典型的少女マンガは、研究において既存のジェンダー観を肯定する存在として敬遠される傾向にあったのではないかということだ。こうして山岸涼子の「アラベスク」⁵に代表されるバレエマンガや、典型的少女マンガとされる椎名軽穂の「君に届け」⁶は、そのロマンティックな視覚表現や、ヒロインの恋愛（ひいては異性愛）への焦点のため、事実かどうかに関わらず、「家父長制のイデオロギーを保守し、旧来の男女の役割を押し付ける」（Ogi 2001: 179）作品と位置づけられてしまう場合がある。また、「手塚治虫の『リボンの騎士』以来、少女マンガの恋愛表象は異性愛表象に特化する形で徐々に発展を遂げ、少女マンガは少女や女性は男性を愛し、男性に愛される存在（男性キャラクターの視点から見れば、少年や男性は女性を愛し、女性に愛される存在）として定義付け、強制的異性愛制度を無批判的に受容し、これを再生産するメディアとして機能した一面」⁷を持つと批評されている。

それでは、少女マンガとは一体何なのであろうか。この問いは少女マンガ研究において益々重要性を帯びてきた。⁸ 京都国際マンガミュージアムの研究員で少女マンガ専門家の倉持佳代子は、従来、掲載先のマンガ誌に

3 Monden 2015 を参照。

4 ヤマダ 2013 を参照。

5 Monden 2014 を参照。

6 『りぼん』（1971-73）、『花とゆめ』（1974-75）での連載。

7 『別冊マーガレット』（2005～）での連載。

8 押山 2007: 193.

9 例えば、管他 2012; 倉持 2013; 岩下 2013 を参照。

よって少女マンガ、少年マンガ、青年マンガ、女性マンガ等に分類する方法がとられてきたと述べている。しかし、このジャンル分けが、マンガのオンライン化や、読者の年齢・性別の複雑化が顕著になりつつある現在、必ずしも適切ではなくなってくる。それを念頭に倉持は、本田和子(1992[1980])のリボンやスカート等の「少女的」なひらひら美学に通じる、読者の「乙女スイッチを入れる」イメージを喚起する作品を、少女マンガと位置づけている。従って、ある種のドリーミィでロマンティックな視覚表現が少女マンガの核を担っていると言えよう。しかし、従来の少女マンガ研究を見渡すと、少女マンガを、少女と女性を虐げ抑圧する家父長制とそれに伴う性役割に挑戦するジャンルとして捉える傾向が目立つ。この問題関心は、1970年代の少女マンガ、特に少年愛、さらに池田理代子の「ベルサイユのばら」¹²に代表される男装の麗人を扱った作品に集中するが、1990年代後半以降BLと男装少女をめぐる「クィア(queer)」な作品へと流れていく¹³。それとは対照的にリボンやひらひらしたドレス、そして可憐な少女に彩られた典型的な少女マンガが分析される機会が未だに限られていることは前述の通りである。つまり、少女マンガ研究の「メインストリーム」は、視覚的・観念的にロマンティックな女性性を否定することにより、抑圧的な家父長制下の性役割を批判することを中心としてきた。言い換えれば、王道的な少女マンガの多くは、少女マンガ研究の対象として逆に「マイナー」な位置に追いやられている。

元来、典型的な少女マンガは感情、恋愛、人間関係の描写、そして繊細で精密、華麗な画力の特徴としてきた(Takahashi 2008: 128-129)。このような「少女らしい」特徴故に、少女マンガは長年研究するに値するジャンルとは見なされてこなかった。¹⁴確かに、岩下朋世が指摘する通り、典型的な少女マンガを特徴づける表現は、高橋真琴や牧美也子、水野英子など

10 倉持 2013: 203-204.

11 例えば、Ogi 2001; ドラージュ土屋 2012b: 14; Dollase 2010a: 74.

12 『マーガレット』1972-73での連載。

13 武内 2012: 31-32. Ōgi 2001; 押山 2007; Shamoan 2012はその例となる。

14 それを指摘するのは、例えば、米沢 2007[1980]: 18; Takahashi 2008; Shamoan 2008; 本田 2008 などである。

の1960年代の作品ですでに大部分確立されていた。しかし、1970年代以前の女性作家やその作品が研究対象に選ばれることは驚く程少ない。岩下(2013: 48)によると、「花の24年組」に属するマンガ家が少女マンガというジャンルに心理的奥行きをもたらし、既存のジェンダー観を問い直すことを含む創造的実験を行ったと評価するのが一般的となっている¹⁵。その結果、「24年組」以前の少女マンガ作品を分析した研究も少なく、ある種の学術的不均衡が生じている。

この傾向は特に1980～90年代の少女マンガの把握に如実に現れている。倉田容子(2012: 18)が述べているように、1980年代に入ると、「24年組」の創造的実験性についていけなくなった読者は、自分たちがもっと身近に感じることができるサブジャンルとして(ある程度普通の)少女が中心となる学園ものを好むようになる。しかし、陸奥A子の作品やその他の「乙女ちっく」マンガを分析した橋本治の『花咲く乙女のキンピラゴボウ』や藤本恵の記事(2012)があるものの、1980年代に出版された学園ものに焦点を当てた少女マンガ研究は未だに多くない。明白に既存のジェンダー観を突破すると考えられる男装少女や、少年愛マンガの美少年に比べて、学園ものの(相対的)普通性が、研究者には保守的な因子だと見なされ、研究対象に選ばれにくい原因となっていたかのようである。この点を踏まえて、以下では少女マンガをジェンダー論的観点から分析した2つの代表的研究を考察したい。

2. 少女マンガへのジェンダー論的アプローチ

藤本由香里の『私の居場所はどこにあるの?』(1998)は少女マンガ研究において最も頻繁に引用されている文献である。マンガ読者、そして雑誌編集者としての長年の経験という視点から少女・女性マンガを読み解く藤本の著作は、例えば西谷祥子、一条ゆかり、松苗あけみ、清水玲子といったメジャーでありながら少女マンガ研究上あまり注目されてこなかった作家や1990年代以降の作品に言及している。「(略)少女マンガは、もっと

15 例えばOgi 2001 ; 本田 2008 ; 中川 2013: 142 を参照。

もその時代の女性の価値観を敏感に映してきた分野である」(1998: 14) と主張する『私の居場所はどこにあるの?』は主にジェンダー論からマンガを分析している。1990年代以降のマンガについて藤本は「女であることはもはや、マイナスの記号であることをやめたのだ」(1998: 221) と断言しているが、それ以前の少女マンガについては「(略) まず『欲望』として性を知る男の子に対して、女の子がまず『恐れ』という形で性を知ることを暗示していて、「こうした性に対する女の子の意識は、まず自分の女性性への忌避となって現れる」(藤本 1998: 50) と主張している。それ故に、「性差のない世界を描く少年愛を『少女マンガ最大の達成』と位置づけるようになる」(武内 2012: 30-31)。藤本によると、少女マンガでは女性性が受動性と同一である。例えば、竹宮恵子の「風と木の詩」のジルベール(と彼の父親オーギュ)に関しては「受動の苦しみ、常に欲望を喚起する存在—それはまさに女性の特性ではないか」と述べている(藤本 1998: 142)。また、上野千鶴子の言葉を引用しながら、少女マンガにおける少年愛、そして読者の現実から切り離された舞台で行動する美少年は、肉体的な暴力や妊娠、そして社会的烙印といった「性という危険物を自分の体から切り離して操作するための安全装置、少女にとって飛ぶための翼であった」とまで言う(藤本 1998: 142-143)。これは、一部の研究者が少女マンガを論じる時に「身体的な『性』と社会的な『性』との葛藤を焦点に」¹⁶ することと一致する(岩下 2013: 58)¹⁶。ジェンダー論的に見ると、このような姿勢はパフォーマティビティ論などが浸透した現代には必ずしも適切ではない。¹⁷

確かに、萩尾望都の「トーマの心臓」(『週刊少女コミック』1974年)や竹宮の「風と木の詩」(『週刊少女コミック』、『プチフラワー』1976-1984年)に登場する美少年キャラクターたちは、少女読者の理想化された分身とみなされる場合が多い¹⁸。しかし、少女を含む読者は少年愛ものを、自らの女性性を否定するのではなく、逆に肯定しながら視覚的・官能的快

16 岩下と高橋は女性評論家とあえて明記しているが、本論ではジェンダー概念をめぐる本質主義にはめられないように、研究者の性別を考慮することを避ける。

17 Butler 1999[1990].

18 大塚 1989: 25 ; 藤本 1998: 25 ; Shamoon 2008: 142

楽を得るために読むという可能性も否定できない。実際に、身体や美容をめぐる日米比較文化論を提示したローラ・ミラーは、「現実、フィクションに関わらず、中性的もしくはゲイの美少年に対する（女性ファンの）関心を、特殊で解明が必要な事柄と見なすことは、女性が（魅力的な男性に）抱く率直な、エロティックな関心の可能性を否定する」ことだと警告している（Miller 2006: 153）。また、高橋瑞木によると、藤本や横森理香に代表されるマンガ評論家は「少女マンガキャラクターとその架空の人生を、現代に生きる女性である自分達の生活を映す自己の分身と捉える」（Takahashi 2008: 132）。すなわち、「(略) 少女マンガがいかに強力に自己の人生に影響を与えたかを克明に説明する反面、彼女らの著書は、少女読者の少女マンガに対する反応を記した事例の域を出ない」（Takahashi 2008: 134）と分析している。藤本や横森が提示した読者としての私的な視線と評論家としての考察を併せ持つ手法は、いかに一読者が少女マンガを読み解くかを知る上で重要かつ有効であるが、読者に対するマンガ、特にストーリー構成の持つ影響力を過剰評価することにもつながるという指摘である。

『私の居場所はどこにあるの?』は「少女マンガの変換を、〈恋愛〉〈性〉〈家族〉〈仕事〉・・・などのテーマ別に追っていくことで、ここ30年の女性の価値観の変化を探る」（藤本 1998: 4）という目的に沿って書き進められており、前述の通り西谷祥子や一条ゆかりといった、「典型的」少女マンガ家の作品も考慮に入っている。しかし、『私の居場所はどこにあるの?』は狭義の少女マンガのみならず、少女マンガ誌以外に掲載された、少女より明らかに年齢が上のキャラクターを主人公とした「女性マンガ」の作品をも少女マンガの一端として論考している。それは「成熟」や「社会」といった章で特に顕著である。藤本が「少女マンガの進化」を論じることを目指しており、そのプロセスを啓示しうるマンガ作品を選んで分析しているからだと考えられる。『私の居場所はどこにあるの?』は、異性愛が受動的で自分に自信のない女の子にとって自己のアイデンティティを肯定する最大の魔法だった作品から（1998: 190）、その女の子が自分自信の居場所を確保するべく戦い始めた作品（1998: 315）への変化を辿る。言い換えれば、この本は、フリルやりボン、ロマンスに彩られた「典型的」作品から逸脱

する少女マンガの歴史を肯定的に描くことに専念していると言える。

押山美知子の『少女マンガジェンダー表象論』は、少女マンガにおけるジェンダー表象を論じた点に藤本の著書との共通点を見出すことができる。異なるのは少女マンガの定義である。押山の事例の過半数は『なかよし』や『ちゃお』、『LaLa』など、比較的低年齢層向けの少女マンガ誌に初出した作品であることから、その雑誌の購買読者層に焦点を当てたメディア論的方法を採用している。押山は、男装したヒロインに、既存の男女非対称のジェンダー観に揺さぶりをかける可能性を見出している。「ベルサイユのばら」のオスカルは、「男性性、女性性双方を併せ持ち、既存のジェンダー・カテゴリーの枠組みに囚われず、〈性別越境〉を指向し続ける自律性と主体性を併せ持った存在として自己を確立」した初めての男装ヒロインだとしている（押山 2007: 209）。

また、さいとうちほ作・ビーバップ原作の「少女革命ウテナ」（『ちゃお』、『ちゃおデラックス』1996-1998）以降、男装ヒロインを扱った作品は21世紀に引き継がれているものの、「男性理論によって規定される“少女”や“女性”なるものへの違和感から自分とは何者かを問い続け、男女非対称のジェンダー・カテゴリーを相対化し、脱構築する、男性性と女性性双方を〈内面〉化した、自律的かつ主体的存在として自己確立を果たすタイプの〈男装少女〉を描いた作品は」あまり描かれなくなった（押山 2007: 278）。言い換えれば、男装という設定を通して少女や女性を縛る既存のジェンダー観に異議を唱えようとするものが減少し、その反面、葉鳥ビスコの「桜欄高校ホスト部」（『LaLa』2002-2010）などのように、ストーリーの魅力を高めるための小道具として「男装」を扱った作品が増えてきたのである。男装ヒロインというモチーフが、男女非対称的ジェンダー観に揺さぶりをかける意向で採用されなくなった少女マンガはどのように既存の性役割に反応し、それらを再構築するのだろうか。押山は男装を手がかりに性別越境（gender transgression）を追究しているが、実際ヒロインが身につけている服装の持つ意味にそれほど注目していない。この点で、押山の論考は、現在少女マンガ研究の主流（メインストリーム）をなしているジェンダー学論的風潮を代表していると言える。

では、「典型的」少女マンガに登場する「女の子らしい」ヒロインやその女性性は、受動的で抑圧的な、そして異性から性的欲望の対象とされてしまうようなものにすぎないのだろうか。ここで注目すべきなのは、異性愛以外の関係、例えば女の子同士の愛憎関係に重きを置いている作品であり、しかも「女の子らしい」主人公が、想いを寄せる男の子との恋愛関係のみを通して定義されるわけではないという点である。まさにそれによって「典型的」少女マンガは、メインストリームとオルタナティブの境界線上に位置するようになるのではないか。少女キャラクターの微妙な関係性を中心とする作品の分析は、日本の女性文化研究に新種の、いわばオルタナティブなアプローチをもたらす可能性を秘めていると思われる。以下、宮脇の「金と銀のカノン」を例にこの点を考察していく。

3. 宮脇明子「金と銀のカノン」にみるジェンダー表像の革新性

宮脇明子は1976年に少女マンガ雑誌『なかよし』でデビューしたマンガ家である。「ヤヌスの鏡」（『週刊セブンティーン』1981-1982）や「名探偵保健室のオバさん」（『マーガレット』1989-1999）、「運命の恋人」（『コーラス』1995-1996）といった作品のテレビドラマ化にも示されるように、高い人気と評価を得てきたが、少女マンガ研究では詳しく取り上げられていない。

「金と銀のカノン」は『週刊セブンティーン』に連載された作品である。主人公の二人、15歳の樋口真澄と弾正容子は、有名な音楽高等学校の入学試験で初めて出会うが、その時真澄のピアノを偶然耳にした容子は真澄に夢中になる。容子は、芸術文化事業支援に乗り出し芸術のパトロンを志している財閥弾正家の一人娘であるのに対し、真澄は貧しく荒れた家庭に育ち、ピアノで成功することだけを夢見る少女である。

ストーリーは、真澄が継兄とギャングの仲間に暴行を受けるシーンでドラマチックな展開を見せる。真澄はこの事件に限らず、実の母親が継兄と継父の真澄への虐待を知りながらも見て見ぬ振りをすることに怒り、深く傷ついて雨の中家を飛び出す。容子の父親が建てた劇場の前で容子と再会

するのだが、その際、自分の境遇とのあまりの差を見せつけられ、また暴行されたショックで気を失ってしまう。やがて継兄と継父のいる家から逃れ、弾正家の大邸宅で暮らすようになる。そこで惨めな生活からの脱却と、音楽の道での成功を誓う。しかし、その誓いのために、真澄は裏切りと誘惑と嘘をかさね、ついには、殺人にまで手を染めていく。

このピカレスク（悪漢小説）ともいえるストーリー展開は同時代の少女マンガと比較すると、特に、池田理代子の「妖子」（池田悦子原作『週刊セブンティーン』1979-83）と吉田秋生の「吉祥天女」（『別冊少女コミック』1983-84）などとの類似点が見受けられる。つまり、主人公は裕福な家庭で育つか、そうした家庭に入り込んだ、陰影のある美しい少女であり、場合によっては、被害者ではなく攻撃者になることが共通している。「金と銀のカノン」では、ヒロインたちが男性と恋愛関係や性的な関係を持つが、最も重要なテーマは一貫して女性同士の愛憎関係である。友情関係に焦点を当てることは、実際、少女マンガやその原型である少女雑誌や少女小説に遡る（ドラージ土屋 2012a: 7）。キャラクターによる「女の子同士の友情は、少女小説の生命」とされ（管・藤本 2008: 20）、また、女の子読者の友情に関しては、少女雑誌の投稿欄などによる「少女幻想共同体」が指摘されてきた。¹⁹

少女マンガやその前身とされる吉屋信子の少女小説における女友達同士では、一人は背が高く、積極的で美しい少女で、もう一人は小柄で可愛く、大人しい少女として描かれるといった二項対立が多い。この組み合わせではしばしば、積極的な方がボーイッシュで、優しい方が女の子らしいという描写がなされ、男らしさ／女らしさとして捉えることができる。「金と銀のカノン」の真澄と容子も外見が明らかに異なる。

岩下（2013: 28）は「キャラ図像」と「キャラ人格」を分け、『図像が指示し、意味する個別的对象』をキャラ人格とし、『こうしたキャラ人格を立ち上げるものとして造形され、あるいは使用される、差異化された図

19 本田 1990:186-191。ベネディクト・アンダーソンの『想像の共同体』に依拠している（1990:189）。

20 藤本はそれぞれを「真紅の薔薇」と「砂糖菓子」と呼ぶ（1998: 184）。

像』をキャラ図像、さらにこの両者の関係から立ち上がってくるキャラクターを『登場人物』(略)と定義している」(比嘉 2015: 26)。まさにその通り、自立していて主体性のある真澄とあくまで純真かつ心優しい容子のキャラ人格は、二人の異なったキャラ図像により視覚的に個別化されている。例えば、真澄は大人っぽい顔つきで、黒いストレートヘアをしている(図1)。さらに、真澄の背景はベタで塗られていることが多い。黒髪と相まって彼女が深淵と同化しているように見え、不幸な生い立ちと、闇のある性格とを示唆している。真澄の「やや吊り上がり気味の細眉」は、気の強さや悪意と、「男性性」を供えた「悪女系もしくは大人の女性キャラクター」の象徴である(押山 2007: 169-170; 大城 2015: 67)。その一方で、容子の髪型は、ゆるいカールの長めのボブで、ベタも入っていないことから、真澄の黒髪とは対照的な、柔らかく優しい印象を与える。そして、容子の眉はまっすぐもしくは下がり気味で、少女マンガらしい大きな瞳が表す幼さ、可愛らしさを強調している(図2)。

この点では、外見がボーイッシュで積極的な少女と、優しく可憐な少女、という対立に当てはまるが、異なる点もある。例えば、二人は背丈がほとんど変わらない。真澄は若干高いが、それでも容子のワンピースを着ることができるくらいの丈である(第1巻101頁)。その上、「妖子」と「吉祥天女」に比べると、「金と銀のカノン」では、典型的な少女マンガの人物描写として、繊細で優雅な描線をもってキラキラした瞳とふんわりした髪が描かれている。真澄と容子は共に長い睫毛に縁取られた大きく装飾された楕円形の瞳を持っているが、その大きさと装飾性は、二人の共通性を視覚的に提示すると同時に、彼女らを、男性や脇役、年上の女性キャラクターといった他の登場人物から識別させている。特に、真澄の少女らしさは他の人物とのキャラ図像の対比によって強調されている。例えば、神津貴子という意地悪い少女は、真澄と同じくつり上がり気味の眉毛と顎先が緩やかにとがった細い輪郭を持っているものの、髪が短く、目のサイズは真澄の半分以下で、睫毛が圧倒的に少ない(図3)。つまり、真澄と比べ、貴子には可憐な少女の視覚的特徴が欠けており、それが貴子のキャラ人格を立ち上げているとともに、真澄と容子の「愛らしい女の子」という容姿と、

主人公という立場を記号的に際立たせている。

真澄の「主流的」な少女キャラクターとしての視覚的表象は、人格描写の面でも重要である。真澄は異性愛のロマンスが中心テーマとされる少女マンガの主人公の行動パターンから逸脱しているからである。真澄のほとんどの行動は、強い欲望と嫉妬に駆動される。ストーリーが展開するにつれ、彼女は次第に邪悪な存在になっていく。真澄は、容子が兄と慕う大学生清彦を容子の母を殺害するように仕向けたあげく、邪魔になると彼を事故に見せかけ殺害し、真澄を恐喝してその人生を台無しにしようと企てる真澄の継父をも殺害しようとする。つまり、真澄の動機は異性愛ロマンスとは無関係であり、むしろ惨めな過去から逃れ、優秀なピアニストとして栄光の道を歩むこと、そして、容子の恵まれた特権を奪い取ることにある。最後に、容子は彼女に、継父と無理心中した真澄の母の葬儀への参列を促すエピソードがある。ピアノコンクールに没頭している真澄は冷たく拒否し、「またお嬢さん風ふかせて（略）わたしは願ったものは絶対に手に入れるわ」と心の中で思う（第2巻210-211頁）。この最後の内語は集中線で囲まれており、真澄の強い意志を表している。実際、集中線が真澄の内語に使われる頻度は容子に比べて明らかに高く²¹、真澄がいかに激しく頑なな性格をしているかを読者に伝える効果がある。すなわち、真澄というキャラクターは、典型的少女マンガに浸透しているとされる家父長制的女性性に組み入れられない人物である。

家父長制構造の理想と異なる少女表象としては、例えば、少女小説では『若草物語』のお転婆でボーイッシュなジョーや、『赤毛のアン』の積極的でトラブルに巻き込まれがちな主人公アン、少女マンガでは「リボンの騎士」の男性の心も併せ持つサファイアなどがあげられるが、暴力的で野心的な真澄は彼女らとは一線を画す。さらに真澄は、アクティブでありながらも男装したり、男性となることを望んだりしない。前述したように、少女マンガにおける男装少女や少年愛ものにおける美少年は、社会的には許容されない「男性的」（とみなされる）行動への欲望を体現するとされ

21 例えば、第2巻18頁。

ている。その上、本来男性的行動とされる戦闘に身を投じる少女たちを描いた武内直子の「セーラームーン」(『なかよし』1992-1997)について中川裕美は「過度に女性性を描いた服装は男性に媚を売るものであり、女性性や少女性の客体化、商品化でしかないとも言え換えられる」と主張している(2013: 148)。このような捉え方は、男性の服装は実用的で、権力の象徴であるといった、近代の発想に基づく。それに対し、女性らしい服装は自由な動きを制限し、身体的、心理的抑圧を象徴すると見なされる。しかし、ファッション史の研究者ヴァレリー・スティールが提案するように、「実用的」などという解釈は服装自体より、その服装を見る側のジェンダーに関する偏見を表しているのである(Steele 1989: 17)。事実、男性・女性用に関わらず服装は着る者の行動を多少なりとも妨げるものであり、よって真に服装の「実用性」を考慮した場合、両者に大きな隔たりはない。真澄が男装をせず、また自らの女性性を否定することもなく行動していく様子を描いた「金と銀のカノン」は、スティールの主張を支持しているといえよう。

さて、「金と銀のカノン」は、少女らしい容姿に主体性あふれる人格を持つ少女を登場させている。日本の高校を舞台にしている「学園もの」といった主流的サブジャンルに分類されるが、一見すると既存のジェンダー秩序を強化していると思われる少女マンガにも、その秩序に挑戦する作品が存在する可能性を示唆している。確かに、野心的で主体性あふれる、反社会的な行為を示す少女主人公は以前からも少女マンガに登場していた。例えば、わたなべまさこのネオゴシック・ロマンス「ガラスの城」(『週刊マーガレット』、1969-70)には、わたなべが好んで描いたという(第5巻306頁)、悪魔的性格を持った美しい少女イサドラが登場する。空想的現代の英国を舞台にしたこのマンガは、同じ屋根の下に姉妹として育ったマリサとイサドラの、非常に激しい愛憎関係を描き、「金と銀のカノン」に酷似している。非情な野心家である美しいイサドラは、悪賢く、残忍、そして、野望を実現する行動力を持っており、マリサの家族が所有する豪華絢爛な城を手に入れるためには、無垢なマリサから奪えるものを何でも奪おうとする。

視覚表現においてイサドラは長く豊かな金髪の女性であるが、特にマンガの序盤において当時流行していた A ラインや袖の膨らんだ「ニュールック」のドレスから豪華なドレープのイブニングガウンまでと、様々な服装を身につけているので、かわいらしく純真無垢で貞淑な女性性を見せるマリサと同様に（そしておそらくより象徴的に）、女の子らしく映る（図 4）。宮脇の真澄より 15 年ほど前に造形されたイサドラにわたなべは愛らしい女の子らしさというキャラ図像とは対照的なキャラ人格を吹き込んでいたのである。しかし、イサドラは結局精神に異常をきたし、施設に入れられる。そして、らい病に冒された彼女はマリサに許しを請いながら死に至る。それと同様に、マリサの娘マリアに激しく恋するイサドラの美しい娘ミュージズも、最後には世から身をひき修道院に入る。ジェンダー論的に見ると、外見損傷と死が訪れるイサドラとミュージズは、性役割から逸脱したものに待ち受ける罰の典型²²を象徴している。ミュージズの場合、それは家父長制や「従順」な女性らしさに限らず、異性愛への拒絶にも当てはまる。アン・クラニー・フランシス (Cranny-Francis 1990: 180) がエミリー・ブロンテ作『嵐が丘』(1847) のキャシーについて述べたように、強い女性という人格は慣習に逆らうものであり、従来の女性像にそぐわない。従って、キャシーの、女性特有である出産による死は彼女への「罰」のシンボルとなっている。この「罰」を逃れるため、多くの女性キャラクターは、物語が進む過程で規範のジェンダー観に組み込まれてしまう。『若草物語』のおてんばジョーは「貞淑な女性へと（略）変貌し」(Dollase 2010b: 254)、赤毛のアンは一見偏向的な少女時代から無難な成人女性時代へと移行していく(小倉 2004: 135)。池田と吉田によるマンガのヒロインたち妖子と小夜子も、「悪・得体の知れない」存在から「善良・好感の持てる」人格へとシフトしていき、それ以降はほぼ確実に、より従来型の受け入れやすい女性として描かれていく。

宮脇による真澄への態度と同様に、わたなべもイサドラを認めているが、このキャラクターの悲劇的最後は必ずしも作家の道徳的判断を反映しな

22 Butler 1999[1990]; Riviere 1991[1929]: 94; Cranny-Francis 1990 を参照。

²³く、むしろ、悪役を物語を終えるために死なせるという時代的常識によるものだと思われる。いずれにせよ、わたなべの「ガラスの城」は、視覚的に「女の子らしく」美しい女性キャラクターが活動的で野心に満ちた行動をする可能性とその描写の相対的な難しさを表している。まさにこの難しさに宮脇の「金と銀のカノン」が挑戦しているのである。

前述したように、強靱な意志力、そして潜在的攻撃性は真澄をジェンダー秩序の定める女性性から逸脱させている。また、『嵐が丘』のキャシーや「ガラスの城」のイサドラとは異なり、真澄は破滅することもなく、「善良さ」に組み込まれることもない。物語の後半で、真澄の行為に責任を感じる容子は、真澄の手を傷つけ、大切なピアノを二度と弾けないようにすることで真澄を罰しようとする。「金と銀のカノン」は、容子が目的を果たせたのかが読者にわからずに結末を迎え、真澄がコンクール会場で演奏の余韻に浸り、幸福そうに目を閉じている様子で幕を閉じる。最後の頁には、その真澄の様子を描いた一コマだけが中央に置かれており、「これが至福の瞬間という顔で」という容子の内語が吹き出しに囲まれずコマの右上にかかっている(図5)。それによってこのコマは容子の視点から見た真澄の姿を示しているということが分かる。白い紙面に浮かび上がる長方形のコマの輪郭や真澄の黒いドレスは遺影写真を思わせ、真澄の「死」を連想させるが、真澄の両側に描かれたスポットライトを指す光や真澄の穏やかな笑顔は、容子(そして「金と銀のカノン」)が真澄を肯定的に眺めている印象を与えている。ほおに涙を伝わせながら、悩み苦しんだ末の企みを今まさに実行すべく覚悟を決めた容子は、真澄のピアノ演奏に少しでも長く浸れるよう、心の中で真澄に曲の最後の音をできる限り引き延ばして欲しいと願う。真澄の従来型の女性性からの逸脱は、容子によって、あるいは警察などの組織によって処罰されるか否か、読者は知り得ないという余韻を残した形でストーリーは幕を閉じる。まさにそれによって(女の子っ

23 宮脇は、「金と銀のカノン」新版のあとがきで、エミール・ゾラの小説『ナナ』(1880)から若干の影響を受けたと述べている。その主人公ナナは自分の望み通りに生きていくことによって、社会の道徳規範を拒み多くの男性を振り回す。宮脇(第2巻277頁)はこのナナの生き方に清々さを感じたと語っている。

ばい) 女性性と行為主体性との合体が致命的な結果をもたらす、というパターンを回避しているのである。

すでに見てきたように、きわめて「女の子らしい」主人公が登場する少女マンガは不均衡のジェンター関係を是認するものに他ならないという固定観念のために、多くの「メインストリーム」的な少女マンガは詳しい検証をされずにきた。しかし、真澄は「女性性」の高いキャラ図像を犠牲にすることなく、ある程度の行為主体性を発揮している。つまり、「金と銀のカノン」は、現代日本の少女マンガに、とても「女の子らしい」形で女性として自立する可能性の物語があることを意識させる。さらには、「メインストリーム」のジェンダー観とそれからの逸脱との間にある微妙な関係も浮き彫りにしている。言い換えれば、「金と銀のカノン」の場合、実験性が低いとされがちな典型的少女マンガにも「オルタナティブ」な側面が見出せるということである。

「金と銀のカノン」における主人公の強靱な意志と独立心は、従来少年マンガの主人公の特徴とされてきた。それを念頭に、最後に、マンガのジャンル区分の問題、そして近年の作品にみられる少女マンガと少年マンガといった従来のジャンルクロスオーバーを再考したい。

4. 少女マンガの典型と少女マンガ研究の新しいジェンダー論の可能性

典型的少女マンガにおけるヒロインの視覚的・人物設定的「女の子らしさ」に注目する以外に、少女マンガ研究のオルタナティブな方向性として、少女マンガの、「装飾的かつ華麗」な視覚的表現の断続と、少年マンガとの内容的接合が挙げられる。本田和子(2008)はオーストラリア・クイーンズランド大学での講演で、二ノ宮知子の「のだめカンタービレ」(以下「の

24 Ogi 2001: 179 ; 押山 2007。

25 この講演の日本語版は未出版だが、2010年に筆者フレイザーと青山友子によって英訳された。参考 2010 “The Invalidation of Gender in Girls’ Manga Today: with a Special Focus on Nodame Cantabile.” Trans. Lucy Fraser and Tomoko Aoyama. *U.S.-Japan Women’s Journal* 38. pp. 12-24.

だめ」と略す)、『Kiss 2001-2010』)を具体例に、1960年代から1970年代にかけての少女マンガと少年マンガの差異を、儚いひらひら美学と、汗や涙、そして根性といった特徴を通して考察した。「金と銀のカノン」と同様に音楽学校を舞台に、ピアノを弾く女性が主人公である「のだめ」では、両者がある程度融合されており、その結果、「現在の『少女マンガ』は、少女のための財産であることを超えて、より広く、男女を問わず現代の若者たちの表現媒体として機能し」ている(本田2008)と論じていた。特に、本田(2008)は、「のだめ」が一般的に人気を得た要因の一つに、のだめと真一の性役割における「斬新な前衛性」と「穏健な現状維持性」のバランスを挙げていた。

本田が提示した少年マンガと少女マンガの融合は、「のだめ」以前の作品にも確認できる。例を挙げれば、本田にならって典型的な少年マンガの特徴を根性・野望と概括すると、わたなべの「ガラスの城」や宮脇の「金と銀のカノン」にも少年マンガ的要素を見出せるはずである。さらに、「のだめ」以外の21世紀のマンガ作品にも、本田の言うところの少女マンガと少年マンガの融合が認められる。その一例として、末次由紀の「ちはやふる」(『Be・Love』2008-)を挙げたい。少女マンガと少年マンガのクロスオーバー的特徴を、「のだめ」よりさらに明白にさせた作品と考えられるからである。

「ちはやふる」のヒロイン綾瀬千早は競技かるたの世界で頂点を目指す女子高生である。少女マンガと少年マンガのクロスオーバーはまず何よりも「ちはやふる」のキャラクター造形に現れている。例えば、千早はすらりとした肢体に細く長い風に揺れる髪、そして長い睫毛に縁取られた大きな楕円形の瞳を持って描かれ、ファッションモデルの姉千歳に劣らない程の美人という設定になっている(図6)。そして、二ノ宮ののだめのように、容姿には無頓着で、「無駄美人」という異名さえとっている(例えば、第2巻39-41頁)。千早のかるたをめぐる才能は主にその直感と聴力により、真澄やのだめの音楽的才能と同様に、修得したというよりは「与えられた」「天性の」ものである。それに対して、千早と同じく容姿端麗なヒーローの一人である真島太一のかるたの技量は主に理性的で戦略的なものとして

描かれている。これは、少女マンガにおける伝統的男女別の役割を支持するとともに、女性性と感情、男性性と理性を同一視してしまう常識に他ならない。²⁶しかし、「ちはやふる」で「のだめ」と相違するのは、千早がストーリーの冒頭から競技かるたの世界で頂点を目指している点である。千早のこの目標は、野望よりも、かるたに対する愛と情熱に裏打ちされているが、彼女の思考は主にかるたを中心に回っており、汗や涙を見せつつ、怪我や悩みに直面しても根性を持って乗り越える姿勢が描かれている。

千早は恋愛より友情を優先するのに対し、太一は恋愛と嫉妬、そして心遣いといった感情の世界に身を置いている。「ちはやふる」は、自分に自信のないヒロインの「恋愛がもたらす肯定的な自己像の獲得というハッピーエンド」といった、少女マンガのステレオタイプ（木村 1998: 79）に一石を投じている。視覚表象の面でも千早と太一の共通点が見いだせる。つまり、少女を特徴付ける長い睫毛に縁取られた大きな瞳やベタの入っていない流れるような髪、そして細い線で描かれた緩やかにとがった顔の輪郭や細身のボディラインである（図7）。こうして「ちはやふる」におけるジェンダー表象は、ヒロインとヒーローの性差を顔のパーツや体型を通して表す典型的少女マンガと明らかに一線を画している。注目すべきは、もう一人のヒーローである綿谷新が、睫毛の無い切れ長の一重と太い眉、そしてやや太めの線で描かれた輪郭とベタの入った髪を持つ、太一と区別された、伝統的な少女マンガの男性性に比較的添った描かれ方をしている点である。これは、末次は「ちはやふる」で伝統を踏襲しつつも、主人公同士の性差よりその人格もしくは個性を描くことに重きを置いていると言える（図8）。

他の主要人物を分析すると、²⁷「ちはやふる」では、元来脇役、もしくは

26 しかし、天性の才能は、男性性と密接に結び付いている（Battersby 1989）ことを念頭に、「金と銀のカノン」、「のだめ」と「ちはやふる」は、天性の才能をもつ少女主人公を通して、「天才」に関するジェンダー概念を逆転させ、この点でも、両作は性役割の『『斬新な前衛性』と『穏健な現状な維持性』のバランス』（本田 2008）をとっていると言える。

27 例えば、睫毛の少ない大きな黒めがちの目～地味めで可愛らしい大江奏；細い目と上向きの鼻、ふくよかな体～ぼつちりな西田優征一；デフォルメされた顔、メガネと小柄で細い体型～秀才で繊細な駒野勉など。

ギャグマンガや少年マンガといった他ジャンルに割り当てられるキャラ図像で、主要人物のキャラ人格を表象していることが分かる（図9）。先述のように、本田（2008）は、「のだめと真一の性役割における「斬新な前衛性」と「穏健な現状維持性」のバランスを「のだめ」の人気の要因として挙げていた。「ちはやふる」に加え河原和音・アルコの「俺物語！！」（『別冊マーガレット』2011-）という現在連載中の少女マンガにおいて、その「前衛性」と「現状維持性」のバランスは、物語展開やキャラ人格だけではなく、キャラ図像にも当てはまる。これらのマンガは典型的少女マンガの視覚的伝統を踏襲しつつ、それ以外の視覚的表現を用いて登場人物の人格・個性を描き分けている。結果的に少女マンガの柔軟性とジェンダー表象の複雑さを明らかにしていると思われる。

「のだめ」の初巻と同じく、「ちはやふる」も学園を舞台とし、主人公の年齢が10代に設定されている為世間では少女マンガと認知されているが、このマンガは『Be・Love』という少女よりも女性を読者層に据えた雑誌に掲載されている²⁸。つまり、購買読者層から判断すると「ちはやふる」は必ずしも少女マンガというジャンルに当てはまらないかもしれない。しかし、本田の講演でも指摘されたように、少女マンガの定義を再検討する必要がある。前述したように、少女マンガを定義づけることは主題と画風、出版形態および読者層の多様化により困難となりつつある²⁹。その反面、「金と銀のカノン」や「のだめ」、そして「ちはやふる」は、少女マンガのステレオタイプを覆すような物語の進行やキャラクター造形を、長いまつげに縁取られたキラキラした瞳や繊細で流れるような髪、舞い散る花びらなどの典型的少女マンガの視覚表現を通して成し遂げている。従来の美しい視覚表現は、オルタナティブで革新的な意味内容を婉曲的に読者に届ける役割を果たしているのではないか。言い換えれば、これらの作品における

28 「のだめ」が掲載されていた『Kiss』もこの定義によると少女マンガ誌には当てはまらない。末次は少女マンガ作家として『なかよし増刊』でデビューした。しかし、少女マンガ誌『別冊フレンド』に掲載された末次のマンガは、2005年に他の作品からの構図の盗用が指摘され、本人もそれを認めたため全作品回収された。これらの作品は現在絶版となっている。

29 管他 2012: 6 ; 倉持 2013: 203-204.

「斬新な前衛性」と「穏健な現状維持性」との微妙なバランスを、少女マンガ特有のメインストリームとオルタナティブとの共存と捉えればよいだろう。

おわりに

「金と銀のカノン」や「のだめ」、そして「ちはやふる」は、美少年や男装少女ではなく、視覚的「女性性」を肯定した美しいもしくは可愛い容姿を持ったヒロインを、自立性と主体性を兼ね揃えた存在として登場させている。これらの作品は、少女マンガ研究の主流とは異なった、オルタナティブなアプローチを提示する可能性を秘めている。ややもすれば軽視されがちな、典型的少女マンガの華麗で装飾的な視覚表現は、革新的でオルタナティブな、特にジェンダーや恋愛に関連した社会問題を美しいかたちで、読者に受け入れやすく提供する効果があるのではないか。この視点は、メインストリームの少女マンガとその視覚的表現の肯定的な部分を再発掘・評価する必要性を意識させる。

マンガ作品

池田理代子『妖子』全2巻、中央文庫版、2005年（『週刊セブンティーン』、1979-1983年）

河原和音・アルコ『俺物語!!』全7巻、集英社、2012-2015年（『別冊マーガレット』、2012-2015年）

椎名軽穂『君に届け』全23巻、集英社、2006-2015年（『別冊マーガレット』、2005-2015年）

末次由紀『ちはやふる』全27巻、講談社、2008-2015年（『Be・Love』、2008-2015年）

二ノ宮知子『のだめカンタービレ』全25巻、講談社、2001-2010年（『Kiss』、2001-2010年）

宮脇明子『金と銀のカノン』全2巻、集英社文庫版、2006年（『週刊セブンティーン』、1984年）

山岸涼子『アラベスク』完全版、全5巻、メディアファクトリー、2010年（『りぼん』、1971-1973年、『花とゆめ』、1974-1975年）

吉田秋生『吉祥天女』全2巻、小学館文庫版、1995年（『別冊少女コミック』、1983-1984年）

わたなべまさこ『ガラスの城』全5巻、ホーム社漫画文庫版、2000-2001年（『週刊マーガレット』、1969-1970年）

参考文献

日本語

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

大城さゆり「『美少女戦士セーラームーン』のジェンダー — 女の王国に登場する『女』、『男』、『両性』 —」少女マンガの表象研究会編『研究報告書：美少女戦士セーラームーン研究論集』2015年、61-80頁

大塚英志『少女民俗学』光文社、1989年

- 小倉千加子『「赤毛のアン」の秘密』岩波書店、2004年
- 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年
- 菅聡子編『少女小説ワンダーランド—明治から平成まで』明治書院、2008年
- 菅聡子・ドラージ土屋浩美・竹内佳代編『少女マンガワンダーランド』明治書院、2012年
- 菅聡子・藤本恵「少女小説の歴史をふりかえる」、菅聡子編『少女小説ワンダーランド—明治から平成まで』明治書院、2008年、5-23頁
- 木村涼子「自己と他者—少女マンガ、少女小説そして文学」『文学はなぜマンガに負けたのか！？』木野評論臨時増刊、1998年、78-81頁
- 米沢嘉博『戦後少女マンガ史』筑摩書房、2007年（初出1980年）
- 倉田容子「少女マンガの歴史をふりかえる—80年代—学園にすべてがあった」、菅聡子他編『少女マンガワンダーランド』明治書院、2012年、17-21頁
- 倉持佳代子「中原淳一と少女マンガ」『ユリイカ』2013年11月号、203-210頁
- 武内佳代「少女マンガ批評の系譜」、菅聡子他編『少女マンガワンダーランド』明治書院、2012年、27-32頁
- ドラージ土屋浩美「少女マンガの歴史をふりかえる—黎明期～60年代—少女小説から始まった」、菅聡子他編『少女マンガワンダーランド』明治書院、2012a年、7-11頁
- ドラージ土屋浩美「少女マンガの歴史をふりかえる—70年代—花開く少女マンガ」、菅聡子他編『少女マンガワンダーランド』明治書院、2012b年、12-16頁
- 中川裕美『少女雑誌に見る「少女」像の変遷—マンガは「少女」をどのように描いたのか』出版メディアパル、2013年
- 橋本治『花咲く乙女のキンピラゴボウ』前編・後編、河出出版、1984年（初出1979-81年）
- 比嘉楓「土萌螢のサイボーグはどのような意味を持つのか」、少女マンガの表象研究会編『研究報告書：美少女戦士セーラームーン研究論集』2015年、25-35頁
- 藤本恵「したたかな乙女ちっくと、ひよわな『児童文学』」、菅聡子他編『少女マンガワンダーランド』明治書院、2012年、53-59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

本田和子『異文化としての子ども』筑摩書房、1992年（初出1980年）

本田和子『現代少女マンガの「性別無効化」傾向について：「のだめカンタービレ」を中心に』クイーンズランド大学での公開講演、2008年8月30日

本田和子『女学生の系譜—彩色される明治』青土社、1990年

ヤマダトモコ「バレエ・マンガ登場の流れと、本展および図録の役割」京都国際マンガミュージアム編『バレエ・マンガ～永遠なる美しさ～』太田出版、2013年、32-35頁

英語

Battersby, Christine. 1989. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. London: The Women's Press.

Butler, Judith. 1999 [1990]. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Cranny-Francis, Anne. 1990. *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*. Cambridge: Polity Press.

Dollase Tsuchiya, Hiromi. 2010a. "Shōjo Spirits in Horror Manga," *U.S.-Japan Women's Journal* 38, pp. 59-80.

Dollase Tsuchiya, Hiromi. 2010b. "Shōfujin (Little Women): Recreating Jo for the Girls of Meiji Japan," *Japanese Studies* 30 (2), pp. 247-262.

Honda, Masuko. 2010. "The Invalidation of Gender in Girls' Manga Today: with a Special Focus on Nodame Cantabile." Trans. Lucy Fraser and Tomoko Aoyama. *U.S.-Japan Women's Journal* 38, pp. 12-24.

Miller, Laura. 2006. *Beauty Up: Exploring Contemporary Japanese Body Aesthetics*. Berkeley: University of California Press.

Monden, Masafumi. 2014. "Layers of the Ethereal: A Cultural Investigation of Beauty, Girlhood and Ballet in Japanese Shōjo Manga," *Fashion Theory* 18(3), pp. 251-296.

Monden, Masafumi. 2015. "Manga Studies #7: Shōjo Manga Research: The Legacy of Women Critics and Their Gender-Based Approach," *Comics Forum*, uploaded March 15. <http://comicsforum.org/2015/03/10/shojo-manga-research-the-legacy-of-women-critics-and-their-gender-based-approach-by-masafumi-monden/>.

Ogi, Fusami. 2001. "Gender Insubordination in Japanese Comics (Manga) for Girls,"

- in John A. Lent, ed., *Illustrating Asia: Comics, Humor Magazines and Picture Books*. Richmond, UK: Curzon, pp. 171-186.
- Riviere, Joan. 1991 [1929]. *The Inner World and Joan Riviere: Collected Papers: 1920–58*. London: Karnac.
- Shamoon, Deborah. 2008. “Situating the Shōjo in Shōjo Manga,” in Mark MacWilliams, ed., *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime*. New York: M.E. Sharpe, pp. 137-154.
- Shamoon, Deborah. 2012. *Passionate Friendship: The Aesthetics of Girls’ Culture in Japan*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- Schodt, Frederik. L. 1983. *Manga! Manga!: The World of Japanese Comics*. Tokyo and New York: Kodansha International.
- Steele, Valerie. 1989. “Appearance and Identity,” in Claudia Brush Kidwell and Valerie Steele, eds, *Men and Women: Dressing the Part*. Washington: Smithsonian Institution Press, pp. 6-21.
- Takahashi, Mizuki. 2008. “Opening the Closed World of Shojo Manga,” in Mark MacWilliams, ed., *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime*. New York: M.E. Sharpe, pp. 114-136.

