



筑紫女学園大学リポジット

Reading Maya Mineo, Shojo Manga and BL(Boys Love)

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2021-03-25 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 大城房美, 永池一美, OGI, Fusami, NAGAIKE, Kazumi メールアドレス: 所属:
URL	https://chikushi-u.repo.nii.ac.jp/records/1036

魔夜峰央試論：少女マンガと BL（ボーイズラブ）

大 城 房 美・長 池 一 美

Reading Maya Mineo, Shōjo Manga and BL (Boys Love)

Fusami OGI and Kazumi NAGAIKE

はじめに

「魔夜峰央」は、白泉社の少女マンガ誌『花とゆめ』や『LaLa』を舞台として、1970年代に黄金期を迎えた「少女マンガ」を牽引した「少女マンガ作家」の一人である。1970年代の少女マンガは、当時デビューした多くの少女作家によって、少女たちの日常を含め、主体性やアイデンティティを描き出す作品群を輩出し、自己表現のジャンルを確立させてゆく。同時に少女マンガにおける男性作家の数は激減した。そんななか「魔夜峰央」は「男性」少女マンガ作家として独自の「コメディ耽美路線」を確立させてゆき、代表的な少女マンガ作家として現在も活躍中である。また同時に、少女マンガから派生し、グローバルに認知と研究が進むボーイズラブ（BL）というジャンル形成についてもその功績が再評価されている。

本論は、魔夜峰央が約半世紀に渡って展開してきた世界の舞台である少女マンガとその構築に多大な影響を与えた BL というふたつのジャンルから魔夜峰央作品を考察する。前半では少女マンガとしての魔夜峰央作品、後半では BL を中心にその作品のグローバルな魅力について論じる 2 部構成で、今もお連載が続く「パタリロ！」を中心に、魔夜峰央作品の歴史的意義や魅力について検証する。¹

第一部 ＜「男性」少女マンガ作家 魔夜峰央＞

魔夜峰央のデビューは、白泉社が設立した1973年である。1970年代の少女マンガは、作家のほとんどを女性が占めるようになり、男性は少数派となっていた。その多くが、中高生を含む文字通り「少女」である年齢で描き始めた作家たちであった。少女マンガは「少女が読むジャンル」

から「少女が描くジャンル」へと大きな変化を遂げていた。魔夜峰央は、その転換期に登場した少女マンガ「男性」作家なのである。

それ以前に多数いた男性作家は少女作家の増加とともに姿を消してゆく。その現象について、荒俣宏は以下のように述べている：

少女マンガというのは、基本的に、男のマンガ家にとっては隠れみのだったわけですよ。昔の少女マンガというのは、女の子なんか夢みたいなこと描いても騙せるというという隠れみなのであって、誰も本気では描いてなかった。．．．女の子だから、まあ、どうせ理科系のものはわからないだろうし、どうせ嫁にいったらええ終わりなんだから、少女の夢だけを与えてりゃいいやというんで、すごいイージーにつくっていたわけですね。．．．何やってもよかったわけですよ。だから、ジャンルは何もなかったわけです。少女マンガ雑誌に載れば、みんな、少女マンガだったわけですよ。²

魔夜峰央は「『少女マンガ』を描いているという意識はおありでしたか」というインタビューに対して、「発表している媒体が少女マンガ雑誌というだけで、そう意識はないです」³と答えている。しかし魔夜峰央は、デビューしてから現在まで「少女マンガ」を描き続けている。1978年から続く代表作「パタリロ！」は少女マンガ雑誌ではなく「マンガPark」でのウェブ連載となった現在も、少女マンガとして発表されており、「少女漫画史上空前絶後の長寿ギャグ傑作！」とコピーが併記されている。⁴

第一部では、魔夜峰央作品を「少女マンガ」にしているものは何か、という問題提起から、魔夜峰央が構築してきた「少女マンガ」とはどのようなラベルとして機能したのかを検証するために、スタイル、物語性、同時代作品との関連などから、魔夜峰央作品と少女マンガの関係について考察してゆく。

(1) 美しい少女マンガ

1970年代当時、少女マンガは概して少年マンガや青年マンガよりも低いジャンルとしてみられているという状況があった。しかし、魔夜峰央が少女マンガを活動の舞台として選んだのは決して消極的な理由からではなく、むしろ積極的な理由からであった。自身によればその理由は、少女マンガの美しさに対する憧れであったという。

中学生のころ、同級生の妹さんに『週刊マーガレット』を見せてもらったことがあったんです。そこで目にした少女漫画に、もうびっくり。生まれてはじめて目にした少女漫画の世界。それは洗練されていて、画面がとても美しかった。「少女漫画ってきれいなものなんだなあ」と、そのときは大変感動しました。⁵

同時に魔夜峰央は、「自分が描くなら少女マンガかな」⁶と思ったという。

その憧れの対象となった最初の作家は志賀公江であった。『週刊マーガレット』に連載された「スマッシュをきめろ」(1969-1970)は、別々に育った複雑な家庭環境から生じた誤解をテニスを通して解消してゆく、国際的な舞台をめざして活躍する姉妹の物語である。1971年には「コー

トにかけける青春」というタイトルでテレビドラマも制作された人気作であった。煌びやかな花々を背景にテニスをする二人の対照的な少女は、当時の典型的な少女マンガスタイルで描かれている。少女の大きな瞳には輝く星が挿入されており、ダイナミックに動く手足は細長く、しなやかで美しい。時折背景に挿入される花々は、単なる装飾ではなく、彼女たちの気持ちや心情を表す内語装置でもあった。魔夜峰央の登場人物も、当時の典型的な少女マンガスタイルである西洋的な細身の肢体で描かれる。主にバラの花が登場人物の背景に挿入され、その美しさを強調する。

また初期の少女マンガには文学や芸術作品の影響や言及が多くみられる。少女マンガ作家をめざす作家の入門書となった石ノ森章太郎の『マンガ家入門』（1965）や鈴木光明の『少女まんが入門』（1979）などは、マンガ創作のための素養として文学／芸術作品鑑賞を奨励している。本格的に仕事を始めるまでの時間を使って本を読みふけた魔夜峰央の「少女マンガ」にも、その独自性に影響した文学・芸術作品をあげることができる。

特に影響を受けたと魔夜峰央自身も認めているのが、19世紀末イギリスで活躍したイラストレーター、オーブリー・ビアズリー（Aubrey Vincent Beardsley）（1872-1898）であり、⁷ それは魔夜峰央の少女マンガの特徴的な美しさのひとつ、「黒」という色彩に体现される。ビアズリーは、オスカー・ワイルド（Oscar Wilde）の *Salomé* 「サロメ」やエドガー・アラン・ポー（Edgar Allan Poe）の短編集の挿絵など、白黒を基調とした独特のグロテスクな作風で知られている。黒は魔夜峰央が初期作品からこだわった色であった。マンガは印刷文化であるので、「ベタ」と呼ばれる黒い部分は全て同じように再現される。しかし魔夜峰央は、自分が納得ゆくまで幾度も黒を塗り重ねた。また白い線は通常マンガ作家がするようにホワイトを使って描くのではなく、白抜きにしていた、という意外な作業も行っている。印刷物には反映されない作業を内包する初期の白黒の代表作や扉絵には、ビアズリー的な印象を意識した表紙やコマが多く見られ、個性的な陰影を描き出している。

魔夜峰央は初期作品において怪奇ものを執筆したが、1978年にコメディ路線へ変更したあとも、ミステリアスな要素はその作品の基調となる。黒という色彩は、そのグロテスクな演出に大きく貢献している。かつてはマンガの原画はその価値を認められておらず、使い捨ての状況にあった。今日では国内外で美術館などによる原画展が多く開催されるようになり、印刷文化としてのマンガ作品に加え、原画を鑑賞する機会も増えた。黒が幾度となく塗り重ねられている魔夜峰央の原画の独特な陰影とタッチには、印刷文化としてのマンガとは異なる「原画」という創作物としての役割と同時に、印刷文化以前に秘められていた魔夜峰央の「美しく描く」という創作過程が現れている。

（2）魔夜峰央の自己表現と少女マンガ

では物語の面からは、魔夜峰央の「少女マンガ」的表現はどのように捉えられるだろうか。大塚英志が指摘したように、⁸ 少女マンガは「少女」という内面を描くジャンルとして構築されてゆき、セリフによらない心の中の言葉として内語表現が多くの少女マンガ作品に共有されてい

る。しかし、魔夜峰央作品の登場人物が発するのは、殆どのセリフのみである。吹き出しと擬音語・擬態語のみの言葉の挿入は、少女マンガよりもむしろ少年マンガを連想させる。しかし主人公のセリフだけがその考えや行動や気持ちを説明する仕掛けではない。例えば「パタリロ！」は、架空のマリネラ大国の「つぶれ餡饅」と称される少年国王パタリロ（パタリロ・ド・マリネール 8 世）を中心に物語が進み、イギリスの諜報機関（MI 6）のエースである「美少年キラー」バンコラン少佐とその恋人のマライヒ、パタリロの世話係であるタマネギ部隊など、パタリロの周辺人物を巻き込んだ騒動を描いている。主人公パタリロが自分の気持ちや行動について説明する自己語りをする一方で、説明の補足は常に彼の身辺にいるサブキャラクタータマネギ部隊が行う。はじめ 1 人と思われていたこの世話係は、実は同じ格好をして複数いる、という設定に変化する。複数のタマネギとパタリロの掛け合いは、ギャグの効果を生むと同時に、幼い主人公の行動を誰よりもよく知る複数の視点から説明する補完的役割も担う。

タマネギというパタリロの世話係が複数存在することを描いた最初の作品は、1980 年『花とゆめ』5 号に掲載された「マリネラの吸血鬼」であり、アガサ・クリスティー (Agatha Christie) (1890-1976) の推理短編小説 “Wireless” (1933) を原作としている。

原作 “Wireless” は、裕福で心臓に持病のある夫人が、今まで面倒を見ていた姪ではなく、甥に遺産を残すために遺書を書き換える。しかし甥は、親切なふりをして彼女の遺産を狙っていた。彼は細工したラジオを伯母にプレゼントする。伯母はラジオを気に入って夢中になるが、そこから 25 年前に亡くなった夫の声が聞こえてくる。夫人は最後に夫の身なりをした甥を見てショック死してしまう。その後発見されたのは姪に全財産を残すとした古い遺書であった。甥が伯母を脅した瞬間、伯母が手に持っていた新しい遺書は暖炉の中に落ち、燃えてしまっていたのだった。

「マリネラの吸血鬼」では、心臓を患っている夫人が体操する姿を描くなど、コミカルなシーンを挿入しながらも、原作と同じ悲劇的な結末を踏襲している。なぜコメディ路線に向かっていた魔夜峰央がこの作品を悲劇のままにしたのか、という問いには、当時の少女マンガの有り様から二つの可能性が考えられよう。ひとつは原作に敬意を払ったこと、そしてもうひとつは、悲劇的なエンディングが少女マンガの世界において、今ほど稀な存在ではなかったことである。

吸血鬼に墓を暴かれ主人の遺体がなくなったと心配する老婦人のもとを訪れたパタリロとタマネギ部隊の一行は、彼女の遠縁と名乗る青年が、彼女の財産を狙って吸血鬼を仕立て上げていることを見抜きかけるが、事件は防げない。婦人は亡くなった夫の声が聞こえてくるラジオに驚愕し、夫のゾンビに変装した青年を見て、暖炉で頭を打って死んでしまう。その後パタリロは、青年に財産を送るという遺言状の切れ端を暖炉で見つけ、青年の悪事を暴き、物語は後味の悪いまま終了する。最後に本物の吸血鬼に遭遇し、やっぱりコメディで終わるかと思读者が期待するパタリロの最後のひとことは、「なぜか急に自信がなくなってきた」である。

「マリネラの吸血鬼」は 2014 年に発行された『パタリロ！選集 50』でようやく採録に至る。その経緯は単行本のために描き下ろされた 2 ページに登場する作者の分身としてのキャラクター「ミーちゃん」によって、作品に入る直前に説明される。「ミーちゃん」とは、魔夜峰央の自画

像からはじまった作品内外で活躍の場を広げる魔夜峰央作品のキャラクターである。「永遠の28歳」と自己説明する「ミーちゃん」は、ずっと10歳のままでいるパタリロ同様年をとらない。「ミーちゃん」によれば、当初この物語はコミックス第4巻に収録されたが、原作への言及がなかったため盗作かと問題になり、コミックスから削除される。クリスティ財団の許可とともに再録されたのは、それから約30年後であった。当時はパタリロの世話をするマリネラのタマネギ部隊が初めて登場する物語がコミックスで削除されたため、つじつまの合わない問題が発生してしまったという。

先述したように、1970年代に黄金期を迎えた「少女マンガ」の作者の多くが「少女」であったことで、「少女マンガ」は少女が自身の主体性を描く「自己表現」のジャンルへと変化する。少女による「自己表現」は、男性作家を少女マンガから遠ざける要因となった。魔夜峰央のデビュー当時から登場を続ける「ミーちゃん」は自画像から生まれた作者の分身であり、魔夜峰央の作品を行き来できる作者と同じ全能の視点を持つ特異なキャラクターとして成長する。「作者」がキャラクター「ミーちゃん」として描かれる側に来ることで、彼が語る物語は自己表現の形式を取ることになる。主人公パタリロを補佐する複数の視点を可能にするタマネギが初登場する「マリネラの吸血鬼」の経緯を説明するために挿入された「ミーちゃん」が語る2ページは、初期に削除された作品の歴史を説明するとともに、「パタリロ！」が「自己表現」の形式を獲得した「少女マンガ」であることも確認する役割も果たしている。

(3) 「少女マンガ」とパロディ

同時代の少女マンガが少女作家自身の日常を含めた自己表現であるという認識は、魔夜峰央が自分の作品のテーマとした美少年・美青年・少年愛などの関連にもみることができる。魔夜峰央作品には、萩尾望都の「ポーの一族」(1972-1976)、池田理代子の「ベルサイユのばら」(1972-1974)、竹宮恵子⁹の「風と木の詩」(1976-1984)など、当時の少女マンガの代表作のパロディが頻出する。興味深いことに、魔夜峰央はこれらの作品が出るとすぐに読んだと認めながらも、次のように述べる：

同じ道を先にいく存在というのか、もともと同じ道を進んでいて私より先に見事に表現してくれたという感じです。¹⁰

つまり、それらの作品との関係について魔夜峰央が強調するのは、彼自身の描きたいという気持ちなのである。この発言の直前に影響関係を否定していることも興味深いが、ここではその真偽ではなく、魔夜峰央が男性同士の恋愛を描くことについて、自分が主体的に描きたいことを主体性を持って描いたと発言していることに着目したい。

「少年愛」と呼ばれた「少女マンガ」の形式を人気作品のパロディとして作中に取り込むと同時に、彼自身の作品の中にもバンコランをはじめとした美少年・美青年キャラを表象したことは、まさに魔夜峰央作品の特徴となり、その独自性を際立たせた。

例えば、「パタリロ！」で繰り返し歌い踊られる「クックロビン音頭」は、国民的歌手三波春

夫（1923-2001）の手拍子で音頭をとる歌唱スタイルと萩尾望都の少女マンガ「ポーの一族」¹¹の一編である「小鳥の巣」を組み合わせたパロディである。

「小鳥の巣」は、『別冊少女コミック』に1973年に連載された。ロビンという幼い少年が高窓から落ちて死ぬという事件がある学校で起こり、ロビンをいじめの対象にしていたキリアンは自分がロビンを殺したのではと自責の念に駆られている。「バンパネラ」¹²として永遠の生を生きるエドガーとアランがこの学校にやってきたのはロビンが死んだあとだった。エドガーとアランはキリアンに向かって、「マザーグース」の「ロビンのお葬式」¹³を歌う：「だあれが殺した？クック・ロビン それはわたし とスズメがいった わたしの弓と矢羽で 私が殺したクック・ロビンを」。¹⁴

「小鳥の巣」の中でこの詩は、主人公エドガーに、死んでしまった少年ロビンだけでなく、彼が救うことの出来なかった妹メリーベルの死も繰り返し思い出させている。つまり、ギャグとして扱う魔夜峰央の世界とは対照的に、「小鳥の巣」はシリアスに人間の生と死を問う作品なのである。

1980年『花とゆめ』に掲載された「スターダスト」に初めて挿入されたこのパロディのコマには、「三波春夫賛（江）」と入っている。¹⁵ 少女たちは、自分たちの日常で歌われている演歌と少女のファンタスティックな世界を描き人気のあった「ポーの一族」のミステリアスな少年ロビンの死を描いた2つの世界に、それぞれ親近感を覚え、その意外な組合せに身近な驚きと笑いを受け取ったのだ。¹⁶ 笑いの装置としての「クックロビン音頭」はキャラクターの役割の設定も越える。シリアスな美青年キャラクターであり、魔夜峰央自身を表象する側面もあるバンコランも、思わず踊る。パタリロはこの歌について、「これをやると心和やかになって健康的な明るい生活が送れるのだぞ」¹⁷と定義づける。

萩尾望都の作品においては、このマザーグースからの一節は、少年や少女の不遇な死を悼む言葉として不条理の感情すら読者に与えるシーンであるが、パタリロはクックロビン音頭を踊るだけでなく、作品「小鳥の巣」で起こった不遇な少年ロビンの死について、驚くべき解釈を口に出している。

誰が殺したってわけじゃないんだよな実際

エドガーとアランを待ってて窓から落っこちただけじゃないか

それをキリアンが見てて…¹⁸

「小鳥の巣」では、ロビンの死は自分がいじめたことが原因となっているのではないかと自責の念に駆られるキリアンだが、パタリロのこの短いセリフ数行が示すのは、「小鳥の巣」におけるロビンの死に関して唯一指摘できる萩尾望都が描かなかった事実である。

魔夜峰央は、萩尾望都の「ポーの一族」をクックロビン音頭として笑いのパロディにするだけではない。少年の死とその死の原因となったと自分を苛んでいる少年の悩みをひとことで解決する感情や思い込みに振り回されないコマも、「笑い」とは別に挿入するのである。

魔夜峰央作品が笑いの標的を少女マンガとしたことは、まさにそのジャンル自身を問題提起し

た。1970年代に生まれた少年愛のジャンルは、1990年代にBLとして、商業的に認知され、さらに21世紀のグローバルな流れに乗って、海外へと大きく流出し、多くの読者とファンを獲得する。そのようなジェンダーの問題提起に魔夜峰央作品が一役買ったとすれば、それは魔夜峰央が少年愛という1970年代に新しいテーマを始めた作家たちの作品をパロディすることで、別の視点から描き、自身の作にも、「少女マンガ作家」とは異なる理由で、少女が殆ど出ない少年や青年の世界が展開したことに他ならない。つまり魔夜峰央作品は、「少女マンガ」というジャンルの意味を問う風刺的役割を果たす。それまで表現されることのなかった新しい表現を共有し、しかし異なる視点からそれを展開することで、1970年代の少女たちによる「少女が不在の少女マンガ」という新しい試みを笑いによって再掲し、「少女マンガ」というラベル自体を問題提起したのである。

(4) 女性が描けない作家と「少女マンガ」

魔夜峰央はデビュー後怪奇ものを数本発表し、1978年に「コメディ耽美路線」に向けた作品執筆を始める。「ラシャヌ！」の第1話「カインンの眼」と「パタリロ！」第1話「美少年殺し」である。「パタリロ！」第2作「墓に咲くバラ」では、「美少年殺し」の主人公を美青年スパイバンコランから10歳のマリネラ国王パタリロに変更する。第1話で主人公となったバンコランは、少年愛（男性同士の恋愛）というテーマから、主役以上のインパクトと重要性を持ったキャラクターとなり、物語全般に大きく関わることになる。このキャスティングが功を奏し、「少年愛・美少年」というテーマを含んだ「パタリロ！」は魔夜峰央の代表作となり、少女マンガ史上稀な長期連載作品のひとつとなる。

しかし魔夜峰央の告白によれば、少年や青年キャラクターが中心となり、バンコランとマライヒという男性同士の美青年カップルを描くことになったのは、女性キャラが描けないことがその要因という。

- ・ 女性が描けないので男性に置き換えて女性の心を持った男の子と美青年の関係として描いた
- ・ その組み合わせがいちばん綺麗だと思って始めた¹⁹

バンコランとマライヒは、同性愛者のカップルとして、男性同士の結婚、さらに妊娠・出産と、当時想定外であったことを次々と実現させてゆき、新しい性のあり方を読者に提供してゆく。

しかし一方で、その2人のあり方が、男性と女性という規範のジェンダーを置き換えただけの関係とみれば、いわゆる異性愛がフェミニズムによって問題提起された権力の問題自体を表現していることも説明がつく。異性愛的な男女を主体と客体として表象した男性役のバンコランと女性役のマライヒの関係は、レイプで始まる。「パタリロ！」の中核となるバンコランとマライヒは、男性の権力と暴力が女性を押さえつけて支配下に置くという、当時最も可視化され難かったポイントを可視化し理想化した例として、つまり、異性愛イデオロギーの典型的問題を提起した例として押さえておくべきカップルなのである。

しかも女性役のマライヒは、レイプによって生じるその「力」を、自分よりもより若く弱い立場にある青年に同じように行使してみせる：

（協力者になってくれる）手っ取り早い方法がひとつある

以前はくがバンコランにやられた手だ²⁰

マライヒは、レイプでいうことをきかせる、という性的暴力を実行にうつし、それは当然の如く成功する。ここで見られる力関係には、異性愛における男性が主体、女性が客体であり、男性が権力を握っているという図式が存在する。溝口彰子によれば、ジェンダー規範を演じるカップルに頻繁に見られるレイプは、「劣情から来る暴力ではなく、過剰な愛情の発露である「愛故のレイプ」」²¹であり、誰にでもレイプされてもよいわけではなく、レイプは好きな人によるという限定がある。初期の「パタリロ！」におけるマライヒとバンコランの出会いにおける信頼関係がレイプで始まることや、マライヒが同じ手を使う時、暴力は正当化される。愛という名のもとに理想化されたロマンチックラブイデオロギーのもとであれば、征服されるのは、愛される喜びとイコールに描かれるのである。

そこには岩下朋世が指摘するように、当時多くの少年愛作品が問題にしたようなアイデンティティへの問いや不安がない。²² 1970年代の多くの少女マンガが異性愛のジェンダー規範をベースとする不安や戸惑いを表現した一方で、初期の魔夜峰央の世界では男性主導社会が内包する異性愛イデオロギーが何の問題提起もなく現れている。異性愛の世界をその権力構造とともに受け入れ理想化する魔夜峰央の世界に、フェミニズムを意識化することがないまでも、社会的周縁に置かれた視線からジェンダーの問題を提起していった少女作家作品が表現したアイデンティティの不安がないのは、ごく自然なことなのである。

(5) 少女マンガと多様性

しかし、魔夜峰央作品はジェンダー規範の踏襲に終わらなかった。自身の作品に内在するジェンダー規範と女性蔑視は次第に形を変えてゆく。キャラクターたちは固定的な男女の役割をすり込んでいく代わりに、ジェンダー役割の固定を拒む多様性へと展開してゆく。作品の物語世界はSFや歴史をも取り込みながら時空を拡張させてゆき、未来的な可能性も予見させるのである。

バラを背負って現れる美青年は、その有り様を「女みたいな野郎」と茶化されれば、「見かけで人を判断しちゃいけない」と言い放ち、正義のヒーローの如く、固定観念を一発でなぎ倒す力を披露する。²³ 発明王パタリロは、ロボットの家族も作り出す。その家族では、スーパーマンとして作られた男性のプラズマが、結婚後は、主夫となる。女性役の男性マライヒは妊娠を経験し、半陰陽の秀磨が、女性化する手術を受けるのが嫌で、自分が変だと落ち込めば、「自分は男で妊娠したことがある」と告げ、「君の場合もぼくの場合も神様がいたずらした」²⁴といい、男性の妊娠や秀磨の変化する性も可能性の1つとして捉える。家事と育児に奮闘し焦燥するマライヒに、妻を亡くして6年間男手一つで子供を育てたタマネギが登場し「家事も育児も100%こなそうと思わないことです。子供が泣いてもほっときなさい」²⁵と助言する。このような魔夜峰央の既存

のジェンダー規範を脱構築する問題提起についてはBLのセクション（本稿第二部）で更なる分析を行う。

1970年代は日本においてフェミニズムが本格化し、様々な生き方を女性たちが模索しはじめた時代であった。1960年代に女性の典型的な生き方として定着した家事専業女性は、1975年の1603万人をピークに減少し続け、1980年代には女性の労働市場への参入が促進し、女性の生き方は多様になってゆく。²⁶

既成のジェンダーを踏襲する男女関係から始まった魔夜峰央の作品は、「少女マンガ」で「男性」同志のカップルの物語を描くと同時に他の代表的な「少女マンガ」作品をパロディし、諷刺することで、「少女マンガ」に関わる者たちをジェンダーの多様性へと誘った。魔夜峰央作品は、「少年愛」という当時人気となった新しいテーマを追従したのではなく、パロディとして諷刺することで「少女マンガ」が提示するジェンダーの有り様に「変化」をもたらした。「男性中心の親族体系には「強制的異性愛」が組み込まれている」²⁷というイブ・K・セジュイック（Eve K. Sedgwick）（1950-2009）の言葉は、魔夜峰央の初期作品に当てはまるが、その後魔夜峰央作品が辿るのは、同時代の女性作家が構築した新しい女性の空間としての「少女マンガ」にさらなる問いを投げかけ、笑いとともに描き直そうとする道である。そうすることで斬新な性や人間の有り様を描き出してきたのが、魔夜峰央作品ではないだろうか。

「パタリロ！」に関して言えば、もっとも「少女マンガ」らしからぬのが、主人公のパタリロである。10歳のマリネラの国王として、タマネギに世話を焼かれている設定だが、その一見同じに見えるサブキャラクター「タマネギ」は複数存在し眼鏡を取れば美青年である。しかも彼らは各々の物語をもつ多様な存在である。唯一無二のパタリロは、「少女マンガ」の「美少年」ではない。つまり非理想的形態として、その存在自体が「少女マンガ」を揺るがす元凶となる。同時代の名作として名を残そうとしている「完璧で理想的な」少女マンガの登場人物や物語の理想化と固定化を阻むことこそが主人公としてのパタリロの役割であり、そうすることで読者に遊びと妄想の空間を提供すると共に、「少女マンガ」というジャンル自体を問う。

魔夜峰央の作者としての役割も、魔夜峰央／ミーちゃんという多重性からなる。バンコランとマライヒの夫婦像も現実との接点を持つ魔夜峰央の分身であると考ええると、さらに作品と現実の世界の混乱さえも引き起こす要因を内包しているといえよう。

魔夜峰央作品と「少女マンガ」というラベルの関係は、内包するキャラクターの関係を複数化する。作家が作家としての役割を演じたり、その役割を補完するためのキャラクターとして、読者の読みに説明を加える対象として現れる。読者の視点から、ミーちゃんが、作家であったり、キャラクターであったり、実生活をもとに想像させる魔夜峰央の分身であったりするように、彼がその舞台とした「少女マンガ」というジャンルもまた1970年代という多くの少女たちが自身の問題として提起した主体性をパロディする多様性に富む装置として機能し、読者の快楽に繋がったのである。

第二部 <魔夜峰央から見る BL 言説の再発見>²⁸

1970年代に始まったとされる日本の BL 文化は、1990年代半ばには、ポップな「ボーイズラブ」という言葉がジャンル名として浸透していき、海外においても日本を代表するポピュラー文化として認識されている。前述したように魔夜峰央は少女マンガ領域における男性作家としての異質性を持ち合わせているが、また同時に BL 領域においても男性作家としての特異性を持ち合わせている。1970年代から女性マンガ作家が少女マンガの世界で BL をテーマとした作品を発表するようになるが、その中で魔夜峰央は「パタリロ！」を始めとした男性同性愛を含む作品を世に送り出した数少ない男性マンガ作家の一人であると共に、その始祖の一人として数えられる。「パタリロ！」の作品性は男性作家による BL モチーフの前景化にある。また、それと共に作品が醸し出す「ポリフォニー」の共鳴性が「パタリロ！」の世界観を象徴的に表現している。1970, 80年代に男性同性愛を描いた少女マンガの BL 「聖典」が全体としてシリアスなトーンを維持し、最終的には悲劇的な結末を迎える作品が多かったことに対して、「パタリロ！」は常にドタバタギャグを展開したパロディを基盤としている。しかしながら、ストーリーはギャグパロディに留まることなく、スパイアクション、サスペンス、ミステリー、ロマンス、SF、オカルトなどの混成の共鳴性が BL のテーマと重なり合い、革新的な魅力を醸し出している。「パタリロ！」は現在の国内外での BL ブームの礎を築いた作品として、BL が描く性愛と想像のダイナミズム、そしてそれに関連するジェンダー・セクシャリティ視点の多様化を語るうえで欠かせないナラティブを提供している。

(1) 美少年マライヒの出産—アンドロジニー（両性具有）への欲望

「パタリロ！」の主要人物の一人で現在ではバンコラン少佐とともに暮らす元暗殺者のマライヒは BL ジャンルが「発見」したアンドロジニーな美少年キャラクターとして考察すべき点を多々内包している。マライヒはバンコランの伴侶としてロンドンのマンションで生活をしているが、驚くことに妊娠・流産・出産までを体験する。ジェンダー・セクシャリティ研究者のエイドリアン・リッチ（Adrienne Rich）（1929-2012）はヘテロセクシュアル・リプロダクション（異性愛的再生産）は男性中心社会の絶対的規範を構成し、男権主義の力学を生み出しているとの見解を示した。²⁹リッチの分析の枠組みでは、男性中心主義の社会構造の維持には、女性の出産が重要な役割を果たすとされている。男性同士の性愛を主題とする BL のナラティブでは、出産は一見すると BL の物語性や BL が反映するジェンダー・セクシャリティ言説に全く関係のない事項と思われるが、実は BL で人気を博しているサブジャンルには「出産もの」があり、BL が提供する男性の妊娠・出産のナラティブは既存のジェンダー・セクシャリティの構造を打ち破るような言説を生み出している。

その男性の出産のプロトタイプ的な一例を示した作品の一つに「パタリロ！」があげられる。本来ならば男性同士の性愛の物語要素として取り上げられないはずの出産が何故 BL で描写され

るのであろうか。単純な見方をすれば、BLは男性同士の性愛を主題としていながら、女性が自らの女性性をどのように反映できるのかと言う意識から抜け出すことができず、結果としてヘテロセクシュアル・リプロダクションを強化する行為の一例ともとらえることができる。個人としての独自のアイデンティティを確立させたいが、女性として結婚し、子供を産むべきであるという考え方が日本社会に内在化されていることの表れとの解釈も可能である。しかしながら、このBLマンガにおける出産のナラティブはポスト・ジェンダー社会の形成への希望、もしくは可能性としての表現であるとも論じられる。

「パタリロ！」でマライヒは二度妊娠を経験する。一度目は流産となるが、二度目は無事に出産する。この出産について、完全な男性体であるマライヒがどのように妊娠し、出産するのかについての詳しい言及はない。マリネラで出産をしようとパタリロを訪問したマライヒは「おなかの中にほくとバンコランの愛の結晶が」と告げ、パタリロは「神様の2度目のいたずらか」と返す。マライヒは「神様のいたずら？ そうだね 男の子に子供ができるなんてきつと何かの冗談なんだね。でも冗談でもなんでもかまわない、今度はちゃんと生みたいんだ」³⁰と答えるが、「冗談としての男性の出産」は解剖学的な男性の妊娠や出産の描写がないからこそ、本質論的な生む性としての女性に男性の出産を単純に疑似体験させるのではなく、男性として「自然」に出産する、多様化する性の可能性が秘められているとも言える。

このマライヒの出産では、全体を通して「パタリロ！」が表現する「祝祭」の相乗効果によって、男性の出産が自然に社会のジェンダー構造に包括的に組み入れられるような物語性を持っている。日本学研究者のスーザン・ネイピア（Susan Napier）（1954-）は著書の『現代日本のアニメー『AKIRA』から『千と千尋の神隠し』まで』で、日本のポピュラー・カルチャーの特筆すべき特徴について、「祝祭」と言う観点から分析を行っている。

祭り（matsuri）は、日本の宗教と社会生活には欠かせない「遊びと風習の享楽の場」である。西洋のカーニバルと同様、日常と非日常の狭間的な祝祭空間で、人々は一種のコントロールされたカオスに身をゆだね、「日常と規則性から解き放たれて尋常でない行動をとる」のだ。．．． 神々のためのこのパフォーマンスこそが日本のポップカルチャーの土台をなすものである。日本文化の、このような野蛮でみだらで暴力的な一面は、その悪趣味な行事に対して社会がたびたびあびせる非難や、より節度ある、外国の形式にとってかわられることがあったりしても、負けずに今日まで根強く残っている。確かに、アニメには「節度のある」面もあるが、多くの作品は、過激なユーモア、異様なほどの誇張、遊び心、性的な内容、暴力的なテーマによって、祝祭精神を見事に表現している。³¹

このようにネイピアが論じる狂乱の「祝祭」が正しく「パタリロ！」でも展開されている。

男性の自然妊娠・出産と言う現代の科学ではありえない状態が実現可能になるのは、「パタリロ！」が祝祭として、「過激なユーモア、異様なほどの誇張、遊び心」を表現しているからである。パタリロと彼の周辺は生まれてくる子供の性について賭けを行い、「産まれてくる子供が男か女か賭けよう」というのにみんな男に賭けてどうするんだ！．．． 万一女の子だったら大もうけ

だぞ せっかく賭けるのに大穴をねらわんでどうするんだ」³²と言うパタリロの策略によって、結果として男の子に賭けたパタリロだけが大きく儲けをする。マライヒの妊娠に憔悴するバンコランに説教をする上司である MI6 の部長は赤ちゃんに変身し、禪だけのヌードになり、バンコランを「引き裂かれてるのは部長の脳でしょう」³³と呆れさせる。また、出産の場面では産まれてきたばかりの子供（後に子供は天界の大天使ミカエルが地上の男性同士の間に子供を持たせる是非を試すためにバンコランとマライヒの子供として生まれてきたことが判明する）が引き起こす放電現象のためにマリネラ王国が核爆発によって壊滅するような危機を引き起こす。このような「日常」を転覆させる可能性を持つ祝祭の効果によって、「妊娠・出産は女性の性に限定される」規範が転覆可能であるような考えが強化される。BL における出産はポスト・ジェンダー社会の形成として、産む性、もしくは母性を女性の性に特有なものとして制限することへの挑戦、もしくは希望を包括する物語なのである。男性同士の性愛が当たり前として認められ、男性が子供を産む社会の可能性を展開する「パタリロ！」は、いわば女性にとっての足かせとなる「強制的な出産」と言う行為に対するアンチテーゼとして読むことができる。

「パタリロ！」の出産する男性は精神分析の観点から女性の潜在的なアンドロジニー体现の欲望とその欲望に対する恐れとの共犯関係として読み取ることも可能である。BL は女性による女性のための男性同性愛幻想であり、そのキャラクターの身体は男性の身体そのものの表象ではなく、アンドロジニー的なものとして体现され、認識されてきた。フランセッタ・パクトー (Françette Pacteau) のアンドロジニー理論では、アンドロジニーは実在的現実ではなく、心理的な幻想から派生したイメージとして理解されるべきとされている。また、パクトーはアンドロジニーとは、ないものに対する「欲望」と「恐れ」の共犯関係から成立すると述べている。³⁴ まさしく、魔夜峰央が生み出す男性キャラクターは女性の「欲望」とその欲望にたいする「恐れ」、または家父長制度に囚われた、自由を持たない「女性」ではないものになる「欲望」とその「ないものなる欲望」に対する「恐れ」を象徴的に体现している。

マライヒは単なる社会が規範として構築した女性性のコピー（身代わり）ではない。もともと暗殺者であったマライヒはバンコランと恋仲になった後も「主婦」の役割を果たすだけでなく、バンコランのバディとして活動的に「男性らしく」活躍をしている。「アイ・ラブ・マライヒ」（パタリロ！49話）では、裏社会のダイヤモンドシンジゲートから命を狙われるパタリロのボディガードを務めるが、誘拐されたパタリロの変装と瓜二つのマーク少年を助けるために敵全員を打ち負かし（戦闘シーンでは「バキッ」「ドカ」等の少年・青年マンガで使用される効果音が使われている）、マーク少年を単独で助ける。攻めであるバンコランと同様の活躍を家の外で行えるマライヒは、家父長制度規範に閉じ込められた「女性」ではないものになる欲望を体现していると言える。しかしながら、それは「女性性」を完全に消滅させるものではない。前述したようにマライヒは妊娠・出産を経験する。その出産はマリネラ王国を壊滅させるような事態を引き起こす。このストーリー展開は「祝祭」であり、祝祭として日常を転覆させる可能性を持つが、日常を形成する規範を転覆させる「恐れ」も同時に内包されている。魔夜峰央の耽美な男性キャラク

ターであるマライヒはまさしく女性がアンドロジニー、「女性であるが女性でないもの」、に対する欲望から生まれたものであるが、「女性であり女性ではないもの」として出産までしてしまう「日常」の常識を超えた存在に対する「恐れ」を伴うものである。

(2) BL 的窃視症とギャグコメディ

マンガ家の丸木戸マキは80年代に「パタリロ！」読者であった過去を振り返り、「小学生の頃、初めて手に取った「パタリロ！」で、バンコラン＆マライヒのラブシーンを見たときの衝撃を忘れられません…！男女のそれもよくわかっていなかった頃なので…一旦ひきだしの奥にしまった」³⁵と述べている。自身の著書 *Fantasy of Cross-dressing: Japanese Women Write Male-Male Erotica* (2012) で、女性の BL 読者が男性同性愛を媒介とし、心的主体を構築していく上で、ロマンスナラティブの効果の他に、いかなる必要な要素があるかについて論じた。例えば、フロイト精神学は幻想の源が女性の性愛の無意識的な心理の活動の場になっていることを導き出したが、中でも「子供が叩かれる」で論じた幻想構造の基盤における女性の男性同性愛幻想は性愛と想像性との相互作用を解釈する上で欠かすことのできない理論的枠組みを展開している。「子供が叩かれる」では、女性の性幻想を構成する要素の複雑性と多様性が心的領域における無意識的葛藤の中心として論じられている。フロイトは論文の中で女性の幻想を三段階に区別し、それぞれの過程における性愛と想像性の心的ナラティブを次のように分析している。

- 1) 第一段階では＜子供が父親に叩かれている＞という幻想のナラティブにサディスティックな衝動が記号化されている。
- 2) 第二段階では＜私が父親に叩かれている＞というナラティブに女性の心的主体がマゾヒスティックなものとして前景化されている。
- 3) 第三段階では＜子供が叩かれているのを（幻想の主体である）私が見ている＞というように、幻想そのものがステージ化されたメタ・フィクション的虚構性を内包する＜窃視症＞の衝動を表せている。³⁶

以上のように、女性の幻想構造を三段階に分節化し分析したフロイトは、第二段階の＜私がお父さんに叩かれる＞という被験者の性的主体に焦点をあて、幻想構造に見られるマゾヒスティックな衝動、第三段階の窃視症的衝動は、第二段階のマゾヒスティックな要素が変型したものに過ぎないと結論付けた。しかしながら、女性の性幻想と言う心的コンテクストをマゾヒスティックな主体として還元する分析は女性の性愛が歪曲した表象として象徴界の秩序に完全に取り込まれてしまうと言う危険性を指し示している。フロイト自身は第二段階幻想を過度に重要視し、第三段階のほとんどのケースで叩かれている子供が男の子であると言う興味深い結果を見落としている（第一段階では叩かれる子供の性別は確定できないとされ、また第二段階では被験者自身が幻想の中で主体化されているため、叩かれている子供は女の子として登場する）。フロイトは第二段階幻想を重要視するあまり、女性の性幻想の構造で主体を前景化する男の子の存在に理論的意義を与えるとと言う分析的視点を失っているように思われる。フロイトが第三段階で展開した、女性

の「父親の男の子に対するエロチックな折檻」を眺める行為は、BL 女性読者が男性同性愛的エロティシズムを窺視したいという欲望と合致している。

精神分析の議論に触発された女性の男性同性愛に対する窺視症のエロティシズムの在り方については、前述した丸木戸が述べたように「いけないものを見ている感じ」という罪や恥の意識が完全に拭い去れないものがあつた。しかしながら、「パタリロ！」ではギャグ・コメディが女性の BL 受容の過程で大きな役割を果たす。「パタリロ！」のギャグ・コメディは作品としてメタ化され、女性が窺視症的なエロティシズムにアクセスすることに対する潜在的な罪や恥の意識を軽減していると言える。男性芸人であり「パタリロ！」ファンの瀧上伸一郎は「魔夜先生の笑いの基本は大きくは「破壊」だと思います。先生の描く耽美な美少年の世界がパタリロ！によってぶっこわれていくのが面白いんですよね」³⁷と述べている。この笑いこそが社会的な規範が構築した女性の自発的なエロティシズムの否定を「破壊」するのである。例えば、「ウェディングベル」（パタリロ！111話）ではバンコランとマライヒの性行為が4ページに渡って描かれている。性行為の描写はバンコランがベッドで喘ぐマライヒの足の間に顔を埋め、フェラチオをし、その後背後からマライヒのアナルを愛撫し、アナルセックスを行うところまでが描かれている。このようなエロチックなシーンのシークエンスの途中で、私たち読者は突然バンコランのマンションのドアをピッキングし、「不用心だなあ 鍵もかけずに」といきなり部屋に侵入するパタリロ、「かけてある！！」と怒鳴るバンコラン、バンコランが投げたロボットのようなものに押しつぶされるパタリロを目にする。「パタリロ！」の「笑いの破壊」こそが女性の男性同性愛に対する窺視症のエロティシズムの欲望とそれに付随する恥や罪の意識を無効化、パロディ化する女性の心理のプロセスを実現させるような要素を示唆している。

(3) BL の「抑圧コードスルー」と祝祭

BL 評論家の永久保陽子は BL 研究において「パタリロ！」の功績を以下のように分析している。

バンコランがホモセクシャルであるということ、バンコランに自らのセクシュアリティを隠蔽しようとする意志がみられないこと、バンコランが自らのセクシャリティに何ら負い目を感じていないこと、バンコランのセクシャリティが、少なくとも職場（MI6）では周知されていること、男性部下がそんなバンコランに嫌悪感や背別意識を抱いていないこと、パタリロもバンコランのセクシャリティに対して嫌悪感や差別意識を抱いていないこと。そしてパタリロのギャグの突っ込みどころが、バンコランのセクシャリティそのものにはなっていないこと、以上である。ここでは＜社会的コンテキスト＞が現代のものなのに、当然あるはずの男性同性愛への抑圧が発生していない。男性同性愛が、殊更言及するまでもない、至極普通のことのようによわれているのだ。本来ならば、ここぞとばかりに発動してくるはずの＜異性愛コード＞は、一体、どこに行ってしまったのか？．．．一言でいうなら、それはスルーされているのだ。³⁸

BL 受容に関する女性の想像力や主体性の様相は自らが属する社会の既存のジェンダーの在り方を捉えなおす試みとして分析されてきた。永久保が述べる「抑圧コードスルー」は一見すると1990年代に起こった「やおい論争」(BLとは女性が単純に男性同性愛で遊び、現実社会のセクシャル・マイノリティを主体としたコンテキストを忌避しようとする意識を体現している)につながるような、同性愛の現実的な問題や課題を隠蔽し、同性愛をファンタジーのナラティブのみに置き留めたい社会心理的な作用の表れとみることもできる。また、「パタリロ!」のレイプ・シーンの分析で前述したように(本稿第一部)、「パタリロ!」、もしくはBL作品において異性愛を基盤とした力学が作用していることを事実である。しかしながら、一見すると異性愛規範によってもたらされる男性同性愛の「現実」の透明化と読まれるような「抑圧コードスルー」は、その反対に、「男性同性愛が当たり前」な世界を構築することによって、ジェンダーやセクシャリティの「抑圧」に対する疑念や新たな展望を生み出す可能性を提示しているとの解釈も可能である。例えば、「男の子同士の『りぼん』」と称され人気をえたBL小説家のくりこ姫は読者からの「悩まない、明るいホモ」への批判について以下のように述べている。

私自身、男の子どうしのあまり罪のない(と自分では思ってる)ラブコメディなんてかいてるわけですが、「なんで男どーしなのに悩まないのか」とか、「根本的にどっかおかしいとか変だとか思う神経が欠けているのか」とか、「明るいホモなんていないよ、現実逃避だ」いろいろ言われてるんですけど。．．． 私にいろんな影響を与えてくれる人々、お話の中の主人公、ブラウン管の中のアイドル、生身であってもなくても、そのすべてが愛おしい。その気もちの一部分で、お話を書いてるだけです。思想なんてないんです。それで、おなじように楽しく生きていけたらいいな、できればいつでも、優しい気もちでいたいんだけど、それはときどき難しいなあって、私と同じように感じている人々が、私のつたないお話に一時幸せになってくれたら、それでいいんです。³⁹

ここでくりこ姫が述べてることは小説の世界観に限ったように取られるが、たのしく、優しい世界とは「抑圧」がない、「男性同性愛が当たり前」のポスト・ジェンダーの時代への希求と読み取れる。くりこ姫が「男性同性愛抑圧スルー」を「男の子同士の『りぼん』」の世界を構築することによって成立させたのに対して、「パタリロ!」では前述した「祝祭」がその役割を果たしている。「パタリロ!」が表現するパロディ的な破壊の威力がある「祝祭」は男性が妊娠・出産することを可能にするとともに、妊娠・出産の前提である異性愛コードさえも無力化するのである。

昨今、男性同士の恋愛をテーマとして話題となった「おっさんずラブ」の第一シーズンでは主人公の春田創一に上司である黒澤武蔵部長がプロポーズをするシーンがある。オープンカフェで食事をして二人の周辺の子供から大人までの様々な人々が一瞬静止し、その後全員が突然カーニバルのように踊り出す。何が起きているかわからない春田の前で踊り続ける人々の中心に黒澤部長が表れ、春田は「マイケル?」(マイケル・ジャクソン)と呼びかけ、カーニバルの様相を呈するダンスの後にプロポーズを受ける。その場の雰囲気ですべてを受け、結婚式ま

で執り行われることになったが、春田は本当に愛する同僚の牧凌太の元に駆け付ける。「おっさんずラブ」でも異性愛の抑圧コードスルーが物語の基本にあり、同性愛と言う事実が問題視されることはない。特にプロポーズの場面の祝祭性、カーニバル性が社会的に構築された規範はパロディとして脱構築可能であることを示唆している。

おわりに

1970年代以降、女性がマンガを主体性や社会を表現する手段として認識するようになって以来、「愛」という主題とともに「想像」というコンテキストは、エレーヌ・シクスー（Hélène Cixous）（1937-）が提唱したいわゆるエクリチュール・フェミニン（écriture féminine）を構成するテクストとして、女性が描くこと、そして読むことの中核に位置づけられてきた。自身も「少女」であった少女マンガ作家たちによる、哲学的かつ観念的な主題の取り組みは、性やジェンダー（特に女性性の本質的観念への疑問と挑戦）の論理を大きな枠組みからとらえなおす契機となった。加えて男性同性愛というテーマと設定は、少女マンガ領域における既存のジェンダー構造やセクシャリティ概念を打ち破る読みを可能にした。少女マンガ文化の礎に「魔夜峰央」が存在してきた意義は大きい。第一部では男性の少女マンガ作家であるからこそ、既存のエクリチュール・フェミニン言説を「異化」するような要素を分析した。さらに第二部では、BL研究で継続的に議論されている視点がすでに「パタリロ！」で革新的に展開されていることを示した。「魔夜峰央」が男性であると同時に少女マンガ作家であることで可能となった男性性と少女性の共生こそが、マンガ研究における性の多様性に関する議論の更なる発展に重要な役割を果たしたのである。

注

- ¹ 本稿は日本マンガ学会九州マンガ交流部会（第57回例会）「魔夜峰央を読む：少女マンガとBL」（2019. 9. 22）をまとめた論考である。この公開研究会は筑紫女学園大学人間文化研究所の助成を受け、「魔夜峰央原画展」（2019）関連イベントとして北九州市漫画ミュージアムにて開催された。
- ² 荒俣（1994）：114-115。
- ³ 魔夜（2019）：371／7614。
- ⁴ 「パタリロ！」『マンガパーク』（<https://manga-park.com/title/133>）HAKUSENSHA アクセス2020. 6. 28。
- ⁵ 魔夜（2016）：157／1127。
- ⁶ 魔夜（2016）：157／1127。
- ⁷ 魔夜（2016）（210／1127）。ヤマダ（2019）：11。
- ⁸ 大塚（1995）：126。
- ⁹ 1980年頃竹宮恵子に改名する。本稿で参照した1979年のコラムでは竹宮恵子名で登場している。

- ¹⁰ 魔夜 (2019) : 848-881/7614。
- ¹¹ 「ポーの一族」は2016年より『月刊 flowers』(小学館)で連載が再開され現在に至っている。
- ¹² 「ポーの一族」で吸血鬼を指す言葉。
- ¹³ “Who Killed Cock Robin?”
- ¹⁴ 萩尾 (1974) : 45。
- ¹⁵ 細馬 (2019) : 2717-2741/7614。
- ¹⁶ 米沢は、当時の少女マンガファン活動のひとつであった少女演劇の「エロイカ」というグループが舞台上で「クックロビン音頭」を踊り歌い、その拡散に貢献したと指摘している。米沢 (2005) : 11。
- ¹⁷ 「スターダスト」(1980)『パタリロ! 選集2』: 131。
- ¹⁸ 「スターダスト」(1980)『パタリロ! 選集2』: 226。
- ¹⁹ 魔夜 (2016) : 802/1127。
- ²⁰ 「プリンスマライヒ」(1980)『パタリロ! 選集2』: 254-255。() は筆者による。
- ²¹ 溝口 (2000) : 204。
- ²² 岩下 (2019) : 3986/7914。
- ²³ 「バンコラン死す!」『パタリロ! 選集2』: 51。ミスターサイドワンドーのセリフより。
- ²⁴ 「インビテーション」(1985)『パタリロ! 選集15』: 92, 96。
- ²⁵ 「フィガロ」(1991)『パタリロ! 選集27』: 233。
- ²⁶ 塩田 (2000) : 169, 174。長谷川 (2003) : 106。
- ²⁷ セジウィック (2001) : 4。
- ²⁸ 第二部では「BL」を女性の男性同性愛幻想の総称として使用するが、BLの歴史、内容、読者受容を詳細に考察すると、BLは他の関連用語である、「少年愛」、「やおい」等と区別されるべきであるとの批評もある。藤本由香里「少年愛／やおい・BL—二〇〇七年現在の視点から」「ユリイカ」二〇〇七年六月臨時増刊号、Suzuki Kazuko “What Are Professional Japanese BL Writers Talking About?: Ethnographic Research on BL/Yaoi Terminology and Classifications” と James Welker “A Brief History of *Shōnen'ai*, *Yaoi*, and Boys Love,” in *Boys' Love Manga in Japan: History, Culture, Community*, edited by Mark McLelland, Kazumi Nagaïke, Katsuhiko Suganuma, and James Welker (Jackson: University Press of Mississippi, 2015) を参照。しかしながら、1) 昨今「BL」を女性の男性同性愛幻想ナラティブの総称として使用している現状、2) 国内だけではなく、国際的にもこれらの呼称について定まった定義がないことを鑑み、本章では「BL」という言葉を使用する。
- ²⁹ Rich (1980)。
- ³⁰ 「モヤシ畑でつかまえて」(2018)『恋するマライヒーパタリロ! Best セレクション』: 193-194。
- ³¹ ネイピア (2002) : 58-59。
- ³² 「ラブ・チャイルド」(2018)『恋するマライヒーパタリロ! Best セレクション』: 219。
- ³³ 「ラブ・チャイルド」: 225。
- ³⁴ Pacteau (1999) : 63, 78-79。

- ³⁵ 丸木戸 (2019) : 121。
³⁶ Freud (1955) : 179。
³⁷ 瀧上 (2019) : 96。
³⁸ 永久保 (2019) : 199。
³⁹ くりこ姫 (1993) : 272-274。

<主要参考文献>

- 荒俣宏 (1994) 『漫画と人生』 集英社。
- 石ノ森章太郎 (1965) 『マンガ家入門』 秋田書店。
- 岩下朋世 (2019) 「顔のない口 魔夜世界のこわくないもの」『ユリイカ2019年3月臨時増刊号』位置3645-4131/7614。
- Welker, James (2015) "A Brief History of *Shōnen'ai*, *Yaoi*, and Boys Love," in *Boys' Love Manga in Japan: History, Culture, Community*. Eds. Mark McLelland, Kazumi Nagaïke, Katsuhiko Suganuma, and James Welker. Jackson: University Press of Mississippi, 42-75.
- 大塚英志 (1995) 『『りぼん』のふろくと乙女ちっくの時代』 筑摩書房。
- Christie, Agatha (1933) "Wireless," *The Hound of Death*. HarperCollins, 100-119.
- くりこ姫 (1993) 『さあ元気になりなさい。-帝国の元気な少年たち2』 新書館。
- 塩田咲子 (2000) 『日本の社会政策とジェンダー』 日本評論社。
- Suzuki, Kazuko (2015) "What Are Professional Japanese BL Writers Talking About?: Ethnographic Research on BL/*Yaoi* Terminology and Classifications," in *Boys' Love Manga in Japan: History, Culture, Community*. Eds. Mark McLelland, Kazumi Nagaïke, Katsuhiko Suganuma, and James Welker Jackson: University Press of Mississippi, 93-118.
- 鈴木光明 (1979) 『少女マンガ入門』 白泉社。
- セジウィック、イブ・K (2001) 『男同士の絆』 名古屋大学出版会。
- 高橋明彦 「『バタリロ!』 ギャグの無限速度と四つの想話機能」『ユリイカ2019年3月臨時増刊号』位置3430-3795/7614。
- 瀧上伸一郎 (2019) 「僕と『バタリロ!』」『ユリイカ2019年3月臨時増刊号 総特集魔夜峰央 『ラシャーヌ!』『バタリロ!』『翔んで埼玉』…怪奇・耽美・ギャグ』 青土社 95-98。
- 中島梓 (1998) 『美少年学入門』 筑摩書房。
- Nagaïke, Kazumi (2012) *Fantasies of Cross-dressing: Japanese Women Write Male-Male Erotica*. Leiden& Boston: Brill.
- 永久保陽子 (2019) 「魔夜峰央作品が、BL小説にもたらしたものは？」『ユリイカ2019年3月臨時増刊号 総特集魔夜峰央 『ラシャーヌ!』『バタリロ!』『翔んで埼玉』…怪奇・耽美・ギャグ』 青土社 197-204。

- ネイピア, スーザン (2002) 『現代日本のアニメー『AKIRA』から『千と千尋の神隠し』まで』中央公論新社。
- Pacteau, Francette (1991) "The Impossible Referent: Representations of the Androgyne." In *Technoculture*. Eds. Constant Penley and Andrew Ross. Minnesota and London: University of Minnesota Press, 162-183.
- 萩尾望都 (1974) 『ポーの一族 3 小鳥の巣』小学館。
- 長谷川啓 (2003) 「セクシュアリティ表現の開花」『リブという＜革命＞－文学史を読みかえる7』インパクト出版会 102-127。
- 藤本由香里 (2007) 「少年愛／やおい・BL－二〇〇七年現在の視点から」『ユリイカ2007年6月臨時創刊号二〇〇七年六月臨時創刊号』青土社 36-47。
- Sigmund, Freud (1995) "A Child is Being Beaten': A Contribution to the Study of the Origin of Sexual Perversions." In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol.17. Ed. and trans. James Strachey: The Hogarth Press, 175-204.
- 細馬宏通 (2019) 「こまどりは死に、うたが始まる「クック＝ロビン音頭」考」『ユリイカ2019年3月臨時増刊号』位置2717-2999／7614。
- 丸木戸マキ (2019) 「ミーちゃんに捧ぐー丸木戸マキ」『ユリイカ2019年3月臨時増刊号 総特集魔夜峰央『ラシャヌ!』『パタリロ!』『翔んで埼玉』・・・怪奇・耽美・ギャグ』青土社 121。
- 魔夜峰央 (2016) 『スピリチュアル漫画家!』PHP 研究所。
- 魔夜峰央 (2014) 「魔夜峰央&パタリロはこうして生まれた!」『パタリロ! 選集50マリネラの吸血鬼の巻』白泉社 326-334。
- 魔夜峰央 竹宮恵子 (1979) 「魔夜峰央氏 VS 竹宮恵子氏 美少年を語る」『別冊花とゆめ1979年夏の号』白泉社 166-168。
- 魔夜峰央・山田芳美 (2019) 聞き手野田健介・ヤマダトモコ「ロングインタビュー 永遠の28歳、ミーちゃんこと魔夜峰央の絢爛豪華な三万字」『ユリイカ2019年3月臨時増刊号』。
- 溝口彰子 (2015) 『BL 進化論』太田出版。
- 溝口彰子 (2004) 「ホモフォビックなホモ、愛ゆえのレイプ、そしてクィアなレズビアン――最近のやおいテキストを分析する」『Queer Japan Vol. 2』勁草書房 193-211。
- ヤマダトモコ 監修 (2019) 『「パタリロ!」100巻達成記念 魔夜峰央原画展 公式ビジュアルブック』白泉社。
- 『ユリイカ2019年3月臨時増刊号 総特集魔夜峰央『ラシャヌ!』『パタリロ!』『翔んで埼玉』・・・怪奇・耽美・ギャグ』青土社 Kindle 版。
- 米沢嘉博 (2005) 「パタリロはいかにして永遠なるスーパーギャグヒーローとなったのか!？」『パタリロ! 選集41』白泉社 308-312。
- Rich, Adrienne (1980) "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence." *Signs* 5: 4 (1980): 631-660.

(おおぎ ふさみ: 英語学科 教授)

(ながいけ かずみ: 大分大学 教授)

魔夜峰央試論：少女マンガと BL（ボーイズラブ）

大 城 房 美・長 池 一 美

Reading Maya Mineo, Shōjo Manga and BL (Boys Love)

Fusami OGI and Kazumi NAGAIKE

筑紫女学園大学
人 間 文 化 研 究 所 年 報
第31号
2020年

ANNUAL REPORT
of
THE HUMANITIES RESEARCH INSTITUTE
Chikushi Jogakuen University
No. 31
2020