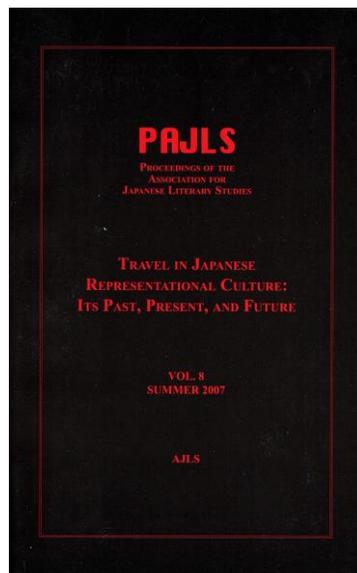


「風景としての少女：吉屋信子と川端康成の少女小説」

“Shōjo as Landscape: Girls’ Stories by Yoshiya Nobuko and Kawabata Yasunari”

Hiromi Tsuchiya Dollase ドラージ土屋浩美 

Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies 8 (2007): 345–353.



PAJLS 8:
Travel in Japanese Representational Culture: Its Past, Present, and Future.
Ed. Eiji Sekine.

風景としての少女：吉屋信子と川端康成の少女小説
SHŌJO AS LANDSCAPE: GIRLS' STORIES BY
YOSHIYA NOBUKO AND KAWABATA YASUNARI

ドラーヂ土屋浩美
Hiromi Tsuchiya Dollase
ヴァッサー大学
Vassar College

イントロダクション

近年、少女文化が注目されている。今まで軽視されがちであった少女対象のメディアや文学作品が見直されるようになり、戦前の少女文化の発展に大きく貢献した吉屋信子も、作品に見られるレズビアンイズムやフェミニズムから再評価を受け、研究の対象として頻繁に取り上げられるようになった。文学の分野における「少女」という概念は、今までさほど注目されなかったこともあり、まだまだ考察の余地があるように思われる。

日本の少女文化は、20世紀初頭に集中して創設された少女雑誌に起源を見ることができる。少女雑誌は思春期の少女読者に、現実の社会では叶うことのない夢を提供してきたわけであるが、その発展には意外にも男性が大きく貢献していた。雑誌の編集者は男性であり、挿絵(中原淳一、加藤まさを、藍谷虹児など)や小説も男性によるものが多かった。川端康成を始め、西条八十、菊池寛などの男性作家が少女小説を書き、人気を博していたこともあまり知られていない事実である。

本稿の目的は、少女文化における男性というジェンダーの関わりをみることにある。近年、吉屋信子を筆頭に「少女小説」ジャンル出身の作家が注目され、彼らのユニークな想像力にフェミニズムの可能性まで指摘されることがあるが、それは「扱われ方によっては、・・・逆転的な特権化が起こるといふ、新たな危惧も生じる。」¹ 少女文化の本質をまず考察することが必然であろう。その上で、書き手のジェンダーは作品にどのような形で反映されるのか。そして少女小説を描き出す過程において、男性作家と女性作家の間にはどのような意識の差異があるのかといった点を論じたい。本稿では『少女の友』や『少女倶楽部』において人気を二分した小説家、吉屋信子と川端康成の少女小説を論じる。

少女文化

「少女」という観念の定義は曖昧かつ広義にわたるため、ここで一旦簡単な説明をしておく。「少女」というコンセプトを、文化という枠組みの中で捉える時、それは明らかに近代社会の中で「発見」されたものであるといえ

¹ 久米依子「吉屋信子<制度>の中のレズビアン・セクシュアリティ」『国文学解釈と鑑賞』平成16・3。

る。「少女」という概念は、年齢や肉体的成熟の度合いを示すものというよりはむしろ、文化のなかで培われた観念として把握するべきであろう。

明治に入り、国の近代化の一端として女子教育が推進され、思春期の女子は学校というスペースの中に囲い込まれ、一時のモラトリアム期間を与えられた。この期間中、彼女たちは「あらゆる生産から外され」、社会的役割を免除された。「彼女たちは期限がくれば否応なく妻にさせられ」、「再び生産のラインに組み込まれ」た。² このような束の間の少女期は、彼らにとっての特権であり、そこに芽生える自我意識が少女文化を盛り上げてきた。明治35年に、初めて少女たちの独立した雑誌、『少女界』が誕生し、³ それまで社会では完全なる弱者であった読者たちは、自分たちの保護された空間として少女雑誌文化を捉えるようになり、自分たちは幼女でも女でもない「少女」であるという意識を強めていった。

戦前の少女文化は、吉屋信子の『花物語』で開花した。『花物語』は大正5年から大正13年の間、『少女画報』と『少女倶楽部』に掲載された50話余りの短編集である。尾島菊子や松井百合子に代表される『花物語』以前の明治の少女小説は、継母のいびりにあいなながらも健気に耐える娘たちや、封建社会の中で不幸な運命に翻弄され、それに耐えるしかない主人公たちの涙を誘う悲話が多かった。吉屋は明治の小説の伝統を維持しながらも、そこに都会的で西洋的な雰囲気を加え読者を魅了した。小説に描かれる、大きな目、白い肌、漆黒の黒髪、長い手足をもった少女像は、挿絵と完璧に調和し、今まで曖昧であった「少女」イメージを作り上げていった。「少女」は読まれることで観念化され、そして見られることで表象化された。

川端康成の少女文化への関わりは、1930年頃から始まる。『少女倶楽部』と『少女の友』を中心に作品を発表し、『少女の友』に連載された長編、「乙女の港」（昭和12年6月から翌年3月）や「美しい旅」（昭和14年7月から昭和17年10月）は当時大変な人気を博した。川端は綴り方運動にも積極的に関わっており、戦前の作品は小説を通して読者に明るい気持ちを与え、よい心を養うといった教育的意図が強い。しかし、戦後になると川端の少女小説は一変し、教育的部分が脱落し、退廃的な雰囲気すらかもし出すようになった。又、「愛情物語のほかに、生い立ちや宿命にからまる屈折した心理や苦悩が書かれるように」⁴ もなった。深澤晴美も指摘しているように、これらの作品には踊り子のテーマ、もらい子のテーマ、二人で一人といったダブルのテーマなど、『花のワルツ』、『古都』、『みずうみ』などの川端文学に頻繁に見られる要素がうかがえる。⁵ 又、教育的作意がない分、川端の深層心理や趣向もダイレクトに読み取ることができる。

² 大塚英志『少女民族学』光文社、平成1、19-20頁。

³ 今田絵里香『「少女」の社会史』勁草書房、平成19、12頁。

⁴ 鳥羽徹哉「解説」『日本児童文学大系23』ほるぷ出版、昭和55。

⁵ 深澤晴美「『ひまわり』における川端康成：＜少女期の終焉＞と少女小説の終焉」『川端文学への視界』平成10・6。

川端の戦後の小説発表の場は主に『ひまわり』であった。『ひまわり』は中原淳一⁶が、戦時中一時中断を強いられていた少女雑誌文化を回復すべく創設したもので、この誌上に川端は「椿」「歌劇学校」「万葉姉妹」「花と小鈴」の4作を発表している。ここで、川端の少女小説を論じるにあたり、重大な問題があることを指摘しておきたい。当時、川端は（菊池寛もそうであったが）若い駆け出しの女性作家に作品の執筆を依頼していた。「美しい旅」や「乙女の港」を、中里恒子が書いていたということは書簡などで判明している。佐藤碧子も、彼女の著書『滝の音』で、「万葉姉妹」に関わった事実を告白している。7 さらに、日本文学研究者の平山城児は、「歌劇学校」は彼の母親である森下宮子（芸名、近江ひさ子）がある程度執筆しており、話は彼女の宝塚歌劇時代の体験がもとになっていることを明らかにしている。8 川端の少女小説は面白い研究対象なのであるが、どの程度まで第三者が関わったかが明白ではないため、研究に二の足を踏ませているといえる。しかし、大森郁之助も述べているように、戦後の作品は「多分遇合、とは云い捨て難い底の、戦後の川端の成人向け小説との或る照応も存する」ため、作品群は「全くばらばらに成ったと見るよりは或る一人（川端）の作意がはたらいたものとするほうが自然なこと」9 だという見方が有力である。

『花物語』

吉屋と川端の小説を比較すると、少女像の描写の仕方が大変似通っていることに気づく。少女は理想的に描かれ、その美しさは最大限に引き出される。理想の少女が位置する場所は、現実とはほど遠い物語世界である。読者は夢見がちなナラティブに誘われて異境の少女たちとの接触を果たす。まずは、『花物語』に描かれる少女像から見てみよう。

5 2話ある『花物語』の始めの7話は洋館の一室に集まった7人の少女たちが、一人一人順に語る「懐かしい話」で構成される。例えば、第一話「鈴蘭」では、笹鳥ふさ子という名の少女が登場する。ふさ子の語りは、彼女の幼少期にさかのぼり、ピアノ教師であった母が深夜、学校の音楽室で目撃した不思議なイタリア人少女の話を中心に展開される。イタリア人少女は今亡き彼女の母親のものであったピアノを、深夜こっそりと弾いて、母の面影を思い出していたのだ。ふさ子の母は、彼女を目撃したことを他言しなかった。異国の少女は、そのやさしさに感謝を示し、ピアノの上に鈴蘭の花と銀のピアノの鍵を残し日本を去る。

⁶ 中原淳一（1913-1983）は挿絵家、人形作家、ファッションデザイナーとして知られる。中原は戦前、『少女の友』で人気を博し、川端康成や吉屋信子の作品の挿絵を担当した。

⁷ 佐藤碧子『滝の音：懐旧の川端康成』東京白川書院、昭和55。

⁸ 平山城児『川端康成：余白を埋める』研文出版、平成15。

⁹ 大森郁之助『川端康成戦後少女小説私観：少女像の変貌』『国語と国文学』平成9・6、53頁。

安藤恭子が指摘するように、『花物語』は語りの中に何層もの話が入り込んだメタ物語¹⁰として構成されており、視点は語り手のいる現在から過去へ、語り手の母親の過去から、イタリア少女の過去へと移動する。そして話が終わることにより、聞き手たちは現実に戻され、まるで美しい夢から醒めたかのように「吐息をつき」「互いに若い憧れにうるんだ黒い瞳を見交わし」¹¹涙する。他にも語り手が幼少時に中国で目撃した美しい幽霊の話や母親が幼いころ出会った宣教師の話など、語りは時間、地理的ボーダーをたえずシフトさせ、時空のはるかかなたまで越境の旅に聞き手・読者をいざなう。異境に見出されるのは、神々しいまでの美少女である。ブロンドの髪のアリタリア人少女、「マーブルのような頬に仄かなえくぼをきざむ」尼の少女、「黒髪をつやつやしさ、そして青白い頬の柔らかな線、細い身体をしなわせた姿」の中国人少女の幽霊など、まるで挿し絵のなかの少女のように、それらは緻密に描写され、具象化される。彼女たちは必ず孤独であり、その背景に悲しい過去が隠されている。語り手（または語り手が語る主体）は、その憂いを帯びた美に心打たれ、感動に涙する。そして少女との遭遇は、感情的に誇大表現される。例えば「白萩」では、山奥で道に迷った主人公が、同じ年頃の高貴な身分の尼に出会い、彼女が自分に親しみを感じてくれたことに心打たれ、その尼の少女にすがり涙しながら「お姿を描かせてください」と請う。語り手が出会う少女たちは、まるで心に留めておきたい絵の一部のようで、少女世界の風景に無くてはならない存在として描かれる。少女たちに他者性はなく、ひたすら注視の対象となり、同性愛的な（いわゆるエスの）欲望の眼差しすら投射される。彼女たちは読者が抱く最高の少女としての条件（美しさ、清さ、孤高性）を包括し、完成された姿でたたずみ、それを見つめる語り手、そして読者の眼差しは絶えず上に向けられ、その方向は変わる事が無い。

7人の語り手はミッションスクールを卒業したばかりの、まさに女と少女の境界線上に立たされている少女たちである。彼女たちのファンタジー語りは、本田和子の表現を借りれば、まるで「リボンがひらひらと風に舞うように」¹²行われ、それは現実からの逃避を示しているといえる。彼女たちは固定された社会の枠内に収まることなく、「絶えず境界を移動させ、ことからの区分や秩序を無化する」。¹³空想世界では、結婚といった迫り来る現実問題から目をそむけることができ、恋愛に規制などなく、同性に恋心を抱いても許される。つまり、少女雑誌の世界は、家父長制に則った規範に従うことなく、自分たちの都合なように世の中を作り変えることができる理想郷なのである。

¹⁰ 安藤恭子「吉屋信子『花物語』における境界規定：＜少女＞の主体化への道程」『日本文学』、平成9・11。

¹¹ 吉屋信子「花物語」『吉屋信子全集1』朝日新聞社、昭和50、13頁。

¹² 本田和子『異文化としての子ども』筑摩書房、平成4、180頁。

¹³ 同上。

現実の雑誌の読者たちには成長という運命が目の前に迫っている。しかし、異境の少女たちは、美しい表象として永遠に閉ざされた時間に存在する。従って、たとえそれが生命のない幽霊であっても一向に構わないのである。少女像は、過ぎ去り行く読者の少女期を永遠に保つ役目を負ったスケープゴートとして、読者たちの少女期の心象風景が決して消え去らぬよう、その世界を管理することを約束するのである。

「花と小鈴」

川端康成の戦後の作品でも、少女の非人間化、異境への囲い込みがうかがえる。「花と小鈴」は吉屋の小説よりも複雑でストーリー性はあがるが、基本的な少女像の提示の仕方は類似している。話は、順子と節子という二人の少女を巡って展開する。父親の事業の倒産により、順子は家族とともに引越しを強いられ、幼馴染であった節子と離れ離れになる。二人は手紙でのやり取りを交わすようになる。ここで注目したいのは、手紙の中で、節子と順子が初潮について言及していることである。順子は「あのこと」が訪れたことを節子に打ち明け、節子はまだないと告白している。二人はまさに子供から大人への成長の境目に立たされており、この別離は、肉体的に成熟したものと未成熟なもの、女の身体を得た者と得ない者とを象徴的に示している。

順子と節子は、例えば駒子と葉子、千恵子と苗子のように、「二人で一人」といったダブルの役割をはたしている。石川巧によると、こうした双生児的なものへの川端のこだわりは、「生と死、現身と妄想、肉体性と精神性などに振り分け」ることにあり、「一方が閉ざされた鏡像の関係の外に放り出された存在として形式の時間を生きる」¹⁴ ように運命付けられる。節子が恵まれた環境の中で平凡な生活を送る一方、初潮を迎えた順子は一足早く大人の世界を垣間見る。かねてより日本舞踊の才能を見出されていた順子は、踊りの師匠から養女になることを提案され、それを受ける。新しい家は芸者屋で、順子はその華やかな世界（または閉ざされた世界）に次第に引き込まれていく。

順子の住む世界の異界性は、順子が踊りの発表会で「鶯娘」を踊る場面で顕著に示される。順子は、「真白に濃く白粉を塗って、唇は玉虫色の紅で、日本髪のかつらをつけ」¹⁵、「衣裳のしつけを取ると、・・・幽艶な白鷺の本性を表し・・・黒い帯に描かれた狐火をゆらゆらさせて」¹⁶ 踊る。踊りは順子を人間から物語りの主人公に変身させ、妖艶な美を引き出す。観客席にいる節子は、順子を「遠い国に住む舞姫」として眺め、もう「違う世界」の人間だと少し寂しく感じる。このように、順子は踊り子として舞台という異世界に囲われ、次第に現実世界から身を引いていく。

¹⁴ 石川巧「処女再生：川端康成における少女とその＜性＞」『国文学解釈と教材の研究』平成11・1、70頁。

¹⁵ 『ひまわり』昭和27・9、15頁。

¹⁶ 同上。

順子は処女としての肉体の純粋性と、芸者屋に身を置くという娼婦性の二面性を併せ持つ。これは川端が描く女性像の特徴であり、平山城二も「川端が執着したのは・・・汚れない童女そのものではなく、「男の誘惑にあうと一瞬のうちにみじめな境遇に転落しかねないような、あやうい瀬戸際に立っている女性」だと論じている。¹⁷ また、川端の描く女性は、身分が低く社会的に弱い立場の女性が多く、見るものに哀憐の情を誘発させるような女性たちである。順子も、芸者屋の娘ということで差別を受けながらも美しく健気に生きる少女として描写されている。

少女小説において、貧しさや社会的な弱さは軽蔑に値しない。むしろそれらは情を誘うものとして積極的に受け止められる傾向にある。差別問題に関してもその政治性はしばしば無化される。吉屋の『花物語』にも「山茶花」という被差別部落を扱ったエピソードがある。¹⁸ 洋行土産のカメラを手にした少女が散歩に出かけ、被差別部落の村に迷い込み、そこで赤い着物の愛らしい幼女に出会う。幼女は、カメラを持ったその少女を女医と勘違いし、病気の母親を治して欲しいと請う。少女はすぐさま医者である父親を呼び、幼女の家へ向かわせる。カメラは象徴的に用いられており、弱者の哀れな姿はレンズを通して注視され、風景の美しさとともに絵の中に収めておきたい対象として扱われている。話は哀憐の美に溢れ、情に動かされた少女のやさしさと奉仕の心が称えられる。少女小説にはこのような政治的な無関心さ、そのことによる問題性が見られることをここで指摘しておきたい。

さて、「花と小鈴」の順子は次第に、「驚になったり、お花の精になったり、伝説のお姫様になったりして踊るのがうれしい・・・いまさら節子（のいる）世界へ帰っても・・・退屈だ」¹⁹と感じるようになり、完全に物語世界へと移行する。順子の存在は、節子の兄が彼女に贈る高山植物の押し花と蝶の標本で象徴的に表される。永遠に枯れることのない花と、色あせることのない蝶の羽は、人工的な美の保存と時間の凍結を示し、順子も押し花や蝶の標本のように生命力を奪われ、その処女性と美を永久保存される。順子の成長は奨励されず、彼女も『花物語』で登場する少女たちのように、少女のシンボル・風景として異境の領域に閉じ込められる。

しかし、この作品には『花物語』で特徴的にみられた豪華絢爛な雰囲気が見られない。少女の美しさは決して儼かなものではなく、むしろその生命力の希薄さから、屍のイメージすら髣髴させ諦観的印象を読者に与える。²⁰ 少女の美とは一瞬のもので、それを保存することはエゴイスティックでグロテ

¹⁷ 平山城児「川端康成：少女幻想」『国文学解釈と教材の研究』昭和53・3、141頁。

¹⁸ 吉屋信子「山茶花」（『少女画報』大3・11）。この作品は『吉屋信子全集1』（朝日新聞社）には未収録となっている。

¹⁹ 『ひまわり』昭和27・12、29頁。

²⁰ この作品の前に『ひまわり』に連載されていた「万葉姉妹」にも同じようなイメージが見られる。ここでは、死にゆく美しい少女のイメージと、形をそのまま綺麗に残して干からびている蟹のイメージが重複される。

スクな夢物語であるという諦めを見せるかのように、『花物語』では、理想の少女の美が崇められ、ひたすら賞賛の対象であったのに対し、川端の作品では少女に投げかけられる視線は冷酷である。

時代の変化もその終末的雰囲気の原因の一つと考えられる。戦後、読者の雑誌小説離れが進み、『ひまわり』は徐々に経営不振に陥り、皮肉なことに1952年12月、「花と小鈴」の連載終了と共に雑誌も廃刊となった。その後、少女雑誌文化は衰退し、少女漫画が代わりに登場し、新しい時代の少女文化の基盤を作っていく。「花と小鈴」は、読者と共に構築してきた輝かしい戦前の少女文化の終焉と少女幻想の限界を示した作品と言えよう。

少女小説と作家の欲望

作者にとって少女小説を書くこと、そして少女像を創作することはどのような意味があるのだろうか。吉屋は『花物語』の前書で、次のように作品への想いを述べている：「思えば、私にとって返らぬ少女の日は、生涯に二度と戻らぬ如く、この物語集も、私には、二度と持ちがたい思い出の、大切な著書になった。・・・あわれ、あくもなつかしき大事な花物語よ！・・・おまえを愛し、おまえを忘れぬ著者の、私のまぶたの裏には、なにか、しつとりと、涙がにじむようなのを、おまえは知っているのね。・・・いまの、うら若い少女のひとに、わらわれぬよう、しっかりと、ありし日の物語を伝えておくれ！」²¹ 美文調の文体、過剰な表現や言い回しは、まるで『花物語』の語りのようなのである。吉屋にとって、『花物語』は彼女自身の少女期の懐かしい憧れであり、彼女はその世界が生み出す情緒の高まりを読者と分かち合うことに喜びを見出している。吉屋は物語の創作者であると同時に、少女の物語世界、涙で結ばれた「想像の共同体」の一員でもあるのだ。

では、川端にとって少女小説はどのような意味があるのだろうか。川端の少女の原型は、「伊豆の踊り子」に見られ、彼にとっての「少女」の意味を解く鍵となる。「伊豆の踊り子」は、少女読者対象の作品というわけではないが、川端の少女小説と所謂カノンと見なされる作品群とを繋ぐ作品であると考えられる。この作品のなかに登場する古風な形に豊かな髪を結う踊り子は、語り手である学生（旅人）の視点で描かれ、伊豆の風景の一部として扱われる。被写体である彼女は、語り手の心理の流れに応じてその姿を変化させる。子供っぽい純情な行動を見せたかと思うと、「濃い化粧」を残して「唇と目尻の紅を少しにじ」²²ませて眠り、色気を垣間見せる。語り手が踊りに（順子のような）娼婦性と処女性を見出していることが分かる。

語り手は、旅芸人からも物語りに好都合な要素のみを抽出して、一方的に理想化する。旅芸人たちは、行く先々で差別の対象となるが、主人公はその点に関しても全く関心を示さない。孤独を内に秘めた語り手である主人公は、旅芸人と出会い、なんの利害や駆け引きのない関係を持つことにより、真の

²¹ 「花物語」『吉屋信子全集1』

²² 川端康成「伊豆の踊り子」『伊豆の踊り子・骨拾い』講談社、平成11年、143頁。

人間的ふれあいを体験し、自己の孤独が癒されるのを確認する。踊子も他者として迫ってくることはなく、ひたすら主人公の魂を浄化する存在として機能する。

踊子は、川端の欲望が作り上げた理想の少女だといえる。彼の少女への執着は、「父母への手紙」のなかでも明白に語られている：「平和な家庭に育った少女のほのぼのしさは、涙こぼれるありがたさで見惚れはしますけれども、私は愛する気にはなれないのです。・・・私には異国人なのでありましょう。肉親と離れたがためにふしあわせに育ち・・・これからの限らない転落の坂が目の前にあり、それを自らの勝気が恐れることを知らない、ざっとそういった少女の持つ危険に私は惹きつけられるのです。そういう少女を子供心に帰すことによって、自分もまた子供心に帰ろうというのが、私の恋のようであります。ですからいつも子供と大人との間くらいの年頃の女にかざられております。」²³ 川端の描く理想の少女は、不幸の中でも懸命に生きる少女である。川端にとってその健気な美しさは恋愛感情を引き起こさせるものであると共に、憧れをも抱かせるものだと言えよう。「伊豆の踊子」の語り手は、踊子の少女とのふれあいにより生命力と明るさを得、なんのためらいも無く伊豆を後にして、また現実の世界に返っていく。伊豆という地は、非日常の物語世界であり、心を癒してくれる異境なのである。

川端が孤児であったことが川端の文学・人生観に大きく影響していることは、しばしば研究者により指摘されている。「孤児の感情」などの作品からも推察できるように、肉親の無償の愛を知らず大人の顔色を見ながら育った川端は、つねに自己を異端として考え、現実との折り合いの悪さを感じていた。彼が孤児や継母の話の多い少女雑誌に傾倒していったのも、そのような生い立ちによるものなのだろうか。だとしたら、川端は少女領域において、少女たち（登場人物、さらには読者たち）と孤独と叙情を分かち合うことで癒され、自己を救済していったのではないだろうか。

その様な川端の態度を駒尺喜美は不当なものとする。「伊豆の踊子」に関して駒尺は、踊子と主人公の上下関係は不動で、彼の好意は恩恵であり、それは上から下へ流れ、踊子の好意は常に奉仕の形をとると論じている。また、駒尺は「学生（主人公）は自己を侵されることがないという安心の上で踊子に好意を与え、踊子からの好意と感謝を存分にあび（る）。そのことによって、彼は自己浄化され、自己救済を完成する」とも述べている。²⁴ 結局、川端の作品は男の自己満足のためのものであり、少女の視点で語られることはないというのが駒尺の意見である。

しかし、川端と吉屋の少女を見る限り、作者の眼差にそれほどのジェンダー一差があるとはいえない。つまり、自己満足的な描写、少女の非個性化は、女である吉屋の初期作品にも見られることで、風景の一部として具象化された

²³ 川端康成「父母への手紙」『伊豆の踊子・骨拾い』、170頁。

²⁴ 駒尺喜美「『伊豆の踊子』ふれあいの構造」『川端康成「伊豆の踊子」作品論集』クレス出版、平成13、187頁。

永遠の少女たちの真のボイスは聞こえてこない（吉屋の『屋根裏の二処女』などに代表されるフェミニズムを意識した小説は別である）。作品の中の少女たちは、挿し絵のなかの少女や、おとぎばなしの娘のように時を凍結させ、永久に少女の姿を保ち続けることに意義がある。彼女たちは憧憬と賛美を受けるためだけに創られた虚構なのである。作者のジェンダーの違いは、少女像を作り出す動機には見受けられるかもしれないが、少女像の提示の仕方、それに向けられる眼差しは同一といえよう。

むすび

本稿では、少女という概念を少女雑誌文化なかで論じた。これは高原英理が『少女領域』で論じている少女論とは一線を画する。というのも高原の注目する文学作品のなかの少女像（例えば、野溝七生子、尾崎翠、倉橋由美子によって描かれる少女）は強い主張をもち、少女というモラトリアム期の特権的な身分を利用し、自尊と高慢に溢れた「少女型意識」²⁵ をもち、社会規範の網目を逃れ自由を獲得しようとするものたちだからだ。作者たちの読者への意識は薄い。

一方、少女雑誌の中で典型的に描かれる少女像には、主体性といったものは見受けられない。少女小説は読者と、さらには作家自身の心の癒しのためにあるからだ。現実世界にいる読者は成長し、いずれは家庭に入り、妻となり母となる。しかし少女期を過ごした事実は常に雑誌の中にあり、「懐かしいと思える場所」としていつでも存在する。少女像は読者の身代わりとして作り出され、少女文化という異境で読者たちの居場所を管理する。少女文化にはそんなエゴイスティックな性質が内包されていると言えよう。²⁶

²⁵ 高原英理『少女領域』国書刊行会、平成11。

²⁶ 近年、嶽本野ばらが、吉屋信子の作品を模倣・パロディー化した形で作品を書いており、少女読者たちに絶大な支持を受けている。男性作家である彼が、すんなり現代の少女文化のカリスマとして受け入れられているという事実は注目に値する。嶽本の作品も、現実の少女を表したものというよりも、少女世界への耽溺を促すものとして理解することができるだろう。