



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	〈百合〉マンガにおける〈女性〉の再主体化：志村貴子『青い花』を視座として
Author(s)	郭，如梅
Citation	層：映像と表現, 18, 173-193
Issue Date	2026-03-09
DOI	https://doi.org/10.14943/2115.98941
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/98941
Type	departmental bulletin paper
File Information	18_10_p173-193.pdf



〈百合〉マンガにおける〈女性〉の再主体化

——志村貴子『青い花』を視座として

郭 如梅

第一節、はじめに

志村貴子のマンガ『青い花』（二〇〇四～二〇一三年）¹は、お嬢様学校の藤が谷女学院高等部に編入した奥平あきらと、進学校の松岡女子高等学校に入学した万城目ふみとの恋愛を軸とする長編作品である。ただし、本作はレズビアンの恋愛物語に留まらない。

あきらの同級生の井汲京子は、三年生の杉本恭己をめぐってふみのライバルとして登場するが、その三角関係は杉本の卒業に伴って解消される。二年生になり、互いに恋愛感情に目覚めたあきらとふみに対して、京子は杉本への未練を抱いたまま藤

が谷演劇祭の主演を担う。同時に、幼なじみの澤乃井康に婚約解消を告げられる。動揺を抑えきれない京子は作中作の役割を通して、父の不倫による母の精神崩壊という家庭問題を振り返る。その後、杉本との再会を経て、三年生になった京子は康との関係を修復して母とも和解する。こうして、本作は姉妹関係や作中作の演劇空間というパターンが用いられ、従来の女性同性愛表象・〈百合〉表象に重なりつつずれながら、画期的な表現をもたらす。

本稿では『青い花』全八巻を研究対象として、特に二一、二八、二九話「鹿鳴館へ」、七、八に焦点を定める。そして、レズビアンの性愛ファンタジーを中心に描きながら異性愛規範

の抑圧を顕在化するゼロ年代〈百合〉マンガという枠組みにおいて、押し付けられる〈女性〉役割分担と対峙するキャラクターの主体性の獲得の経緯は、如何に作中作の重層的演劇空間と、図像表現と物語内容の結合というマンガならではの表現形式を通じて描かれるのかを考察する。

本作において〈女性〉役割の問題系は、三島由紀夫の戯曲『鹿鳴館』（一九五六年一月初演）²の影山伯爵夫人・朝子役を担う京子にまつわる。図一のように、京子を主演として演劇祭の高等部公演が開幕する。京子は同性愛的な欲望から演劇の〈女性〉役割を引き受けるが、公演の直前に異性愛の挫折に遭う。さらに母子関係の葛藤が演出舞台上で前景化され、恋愛に連なる婚姻・生殖・〈母〉役割の問題が次々に京子をめぐって浮かび上がる。

京子の物語は一見同性愛から異性愛への収斂という定型に当てはまるが、恋愛対象の選び直しや母との関係性の修復などの積極的な行動を通じて、京子のヘテロセクシュアリティはふみとあきらのレズビアン・セクシュアリティと対等に描かれている。同性愛／異性愛の二項対立に囚われない、登場人物たちのセクシュアリティの可変性が担保される。また、セクシュアリティの選択に合わせ、京子は性別役割分担の要請と誠実に向き合う。異性との恋愛を婚姻と生殖に結びつける性規範のメカニ

ズムと、その性規範の抑圧から完全には逃げきれない〈女性〉役割の困難さと対峙しようとする主体性が、〈母〉との和解を経て描き出される。こうした一連の選び直しを通して示されるセクシュアリティと〈女性〉役割分担に対する行為主体の能动性を、「再主体化」と呼びたい。

第二節、〈百合〉表象の紋切り型

女学校で同性愛を経験して異性愛を選択するという井汲京子の物語は、明治期以来の女性同性愛表象のパターンと変わらなようにみえる。田村俊子『あきらめ』（一九一一年）から松浦理英子『ナチュラル・ウーマン』（一九八七年）までの女性同性愛表象を俯瞰的に検討する伊藤氏貴は、「たとえ自分が愛するのは女性だと思つていても、皆男性とも関係を持っていた／いるということだ。それは田村俊子の時代から変わらないうい」という。代表的な例と捉えられる『あきらめ』では、主人公の荻生野富枝が劇作家になることを断念し、同級生の三輪や後輩の染子との女性同性愛もあきらめる。義兄の緑紫をめぐる姉の都満子と妹の貴枝との競争関係に耐えられない富枝は、女優志望の三輪との親密な関係も緑紫の介入によって引き裂かれる。他方、富枝に情熱的な好意を伝える染子は、家族の監視

から逃げ切れず、異性と結婚させられる。このように、富枝のキャリアと同性愛の両方の唐突な「あきらめ」の原因として、男性中心社会における女性の主体形成の困難さが挙げられる⁴。

同性愛を断念せざるを得ない富枝と染子に対して、京子の同性愛は通過儀式としての「断念」や「移行」ではない⁵。女性同性愛が異性愛と対等な関係性として描かれると同時に、京子は最終的に異性を恋愛対象として「選択」する、という能動性が肯定的に描写される。また、京子のエピソードは、あきらたちのレズビアン関係では浮上しなかった、婚姻の問題に切り込む。

「百合」というカテゴリーについては、ゼロ年代に女性同士の親密さをテーマとして描く作品群に用いられて定着した。「百合」物語は、今野緒雪の少女小説・ライトノベル『マリア様がみてる』（一九九八～二〇一二年）の女学校における姉妹関係という特徴により、吉屋信子などの戦前期の少女小説を受け継いだものと捉えられる⁶。他方、専門誌『百合姉妹』（二〇〇三～二〇〇四年）及び後継誌『コミック百合姫』（二〇〇五年～）では、マンガ媒体を通して描かれる掲載作品は少女マンガの水脈を継承しつつ、従来の悲劇的なレズビアン像⁷と異なる女同士の性愛ファンタジーを切り開いた⁸。こうして、ゼロ年代「百合」表象は少女小説と少女マンガで織りなされた。

「百合」表象の中で、演劇の配役をめぐる性役割分担の配分がもう一つのパターンとして用いられる。『マリア様がみてる』一卷では、主人公の一年生の祐巳が二年生の祥子をめぐる演劇の姫役の配役問題に巻き込まれる。舞台上の「女性」役割を果たし、擬似的な姉妹関係に支えられる祥子は従兄弟との婚姻について父と再協議しようとする。専門誌『百合姉妹』二号に掲載された森永みるくの「キスと恋と王子様」（二〇〇四年）も同様に姫役の配役問題を取り上げ、演劇部に属する女学生同士の恋愛関係を描く⁹。

「百合」作品と捉えられる¹⁰吉田秋生のマンガ『櫻の園』（一九八五～一九八六年）は、演劇部に所属している四人の性役割に対する戸惑いを描写する。異性との性交渉に悩む中野敦子と杉山紀子や、乳房の身体的コンプレックスに苦しむ志水由布子と倉田知世子が描かれる。竹田志保は『櫻の園』のマンガ版と映画版を比較し、「演劇」要素は「単に舞台の上だけのことなのではなく」、「彼女たちの日常生活の場でも行われており、それらが重層的に描かれていくのである」¹¹と指摘する。そして演劇を構成する「演じる」、「見せる」、「見られる」といった三つの行為に対して、「演じる」のをやめる¹²という、他者が女学生に向けるまなざしに抵抗しようとするマンガ版の表現手法を肯定的に捉える。

〈女性〉性をめぐる〈見える〉と〈見られる〉を描く『櫻の園』を踏まえると、〈女性〉役割の舞台上の〈演じる〉描写に腐心する本作の〈百合〉表象には、独自性がある。

宝塚歌劇団に関わる演劇要素については、もっぱら肯定的な評価を浴びる〈男性〉役割の「性別越境」¹³と対照的に、〈女性〉役割への評価は低い。「男役が再びジェンダーの攪乱と言われるときが来ようとも、娘役に攪乱の徴候が見出されることはない」、「女が女を演じる」ことが忘れ去られ、捏造された女が自然に見えてしまう」¹⁴と指摘する小平麻衣子に対して、東園子は娘役の〈女性〉性は「性的身体のアピールというよりは、男役と差異化するための」¹⁵記号であると述べる。

それに対して、京子が演出舞台上で見る〈女性〉性は、乳房などの記号化される身体部位ではなく、〈女性〉役割に押し付けられる婚姻、生殖、〈母〉役割との葛藤が内面描写されている。さらに、新興宗教に依存する京子の母の精神崩壊を通して求められる〈母〉役割の行き詰まりが具現化される。このように、「演劇空間」は、〈女性〉性をめぐる問題系を顕在化するための舞台装置でもある。

第三節、読書行為による演劇空間

京子たちの葛藤が鹿鳴館の深夜会をめぐる男女の愛憎劇とオーバーラップする。そのオーバーラップの効果はどのように紙面で描かれるのか。図像表現はどのように物語内容と相互作用して「葛藤する」経緯を描き出すのかを本節で読み解きたい。

戯曲の読書行為を描く二一話と、演劇祭の公演を描写する二八話と二九話では、あきら、ふみ、京子という順序でそれぞれの悩みが展開される。あきららの恋愛という感情への疑問、ふみの対等な関係性への模索、京子の婚姻制度への躊躇など、恋愛に連なる異性愛制度の問題系が連続的に浮かび上がる。物語内容の連続性に合わせ、三人の演劇描写に用いられる図像表現も相違点を持ちながら繋がっている。図像表現が積み重なって複雑化していく一方、「でもこんなかつこうでのぼって来ると、裸でのぼるような気がしますわ」という図一の京子のセリフのように、キャラクターの内面の葛藤の核心が演出舞台上で露呈する。

演劇の図像表現については、内山美代子は二九話を素材として、視線の絵画化から演劇空間を「舞台」、「観客席」、「その外側」といった三つの空間に分けている。その三つの空間は、「作中作『鹿鳴館』の世界」、「『青い花』の世界」、そして「読

者のいる世界」と捉える¹⁶。その重層的な演劇空間は宝塚歌劇団の「脚本の作品世界／脚本を上演する舞台／宝塚の世界／役者のプライベート」という四層構造¹⁷と合致し、「頻繁に視点の入れ替えが行われる構成」¹⁸、「作中の劇自体の描写にもいくつか「入れ替え」がある」¹⁹という描かれ方の特徴が指摘されている。

しかし、本作の演出舞台上の描写を比較すれば、二九話の「鹿鳴館」公演に用いられる図像表現は特殊である。京子たちが演出舞台上の焦点になっていない九話「嵐が丘（三）」と四五話「三銃士」という別時期の高等部公演では、人物の動作や発話がもっぱら描かれ、特定のキャラクターの内面に言及されていない。一方、「鹿鳴館」の演出では、京子の内面描写が多く用いられるのみならず、異なるレベルの時空間の転換、併存、置き換えという表現手法が採用される。

その複合的な内面は、二一話の読書行為による演劇空間で描かれる。要するに、戯曲の原作と全く無関係な京子の家庭問題を二九話の演出舞台上でオーバーラップさせるため、本作は、二一話の読書行為と二八話の舞台裏の待機の場面の表現技法を利用する。また、レズビアン性の愛ファンタジーを描くゼロ年代〈百合〉表象という枠組みにおいては、異性愛の恋愛成就の苦境を紙幅を割いて論じるのはイレギュラーである。それに対

して、本作は丁寧に布石を作り、女性同性愛、異性愛、婚姻制度を順番に取り上げ、生殖と〈母〉役割の議論に踏み込む。

三節 一項、外的／内的空間の転換

本作でのあきらの役割は、恋愛を通して「性」に目覚める〈女性〉である。「目覚める」というモチーフに基づき、本作は「あーちゃん起きなさい」（一卷五頁）というセリフから始まり、あきらとふみが交わす「おはよう」（八巻一八八頁）で幕を閉める。あきらは物語の終盤で「人を好きになることがこんなにみにくいことだと知らなかった」（八巻一七六頁）と述べる。その恋愛の傍観者的な立場から当事者に移行するという心理状態の変化は、二一〜二九話の「鹿鳴館（二〜八）」²⁰で繊細に描かれる。ところで、二一話の時点では、あきらはふみの自分に対する恋愛感情に気付いているが、恋愛物語の主人公になる自覚は全くなく、あきらが想像する作中作の世界とは全く異なる。にもかかわらず、二つの世界の時空間がコマ割りによって接続される。

藤が谷高等部の校庭で戯曲を読んでいるあきらに「お昼どいつしよしてもよろしくて？」と作中作の口調でふざける京子は、さらに「せつかくですもの、あちらの高台まで足を運んで

みませんこと？」と提案する（四巻五二頁）。京子のまなざしに沿って四巻五三頁に移ると、梢越しに見える白雲と青空の上に、「明治十九年十一月三日、天長節の午前一〇時である」というナレーションが書いてある。文字情報と写植書体の変更により、時間と空間の転換が示される。さらに頁をめくり、五四頁に描写される人物は、『青い花』のキャラクターと全く異なる面貌を表す。特に大徳寺侯爵の娘は恋に落ちた少女であり、後ほどあきらに割り当てられる頸子という役割である。五四頁三コマ目で描かれる頸子の顔をあきらの造形と比べれば、前者には細い垂れ目や厚い唇などの特徴が添えられるが、後者には大きく丸い瞳や細い唇などのマンガ記号が使われている。両者の面貌の相違と、二九話のあきらの頸子役の熱演と比べれば、二一話の時間点ではあきらの恋愛感情の無自覚が強調される。

「よつぽど気に入ったのねえ、くりかえし読んでらっしゃるじゃない」（四巻五五頁）という京子の発話に伴い、背景が校庭の片隅に戻る。このように、五三～五五頁一コマ目はあきらの作中作に対する想像空間であると判明する。ただし、あきらの想像という内面描写は連続的な時間に挿入するだけではない。その内面描写を囲む五二頁と五五頁の京子との会話は、セリフ内容を見れば、数日の間隔があるとわかる。その点では、遠隔のコマ同士の相互作用²¹が駆使され、あきらの外面の動作と内

的风景の変換が連続的に見え、さらに遠隔的な時間点が接続されるように描かれる。

三節二項、作中作への浸透

恋愛未経験のあきらと対照的にふみは、従姉妹・千津との性交渉や杉本との付き合いを経験するが、いずれも受動的な立場に置かれた〈女性〉役割を要請される。二一話では、ふみは杉本との失恋から解放され、あきらへの片思いに移り変わる。演劇祭を経て、三〇話「宴のあと」では、ふみが出産した千津と向き合い、裏切られた恋愛感情を整理して、自らの性的主体性を取り戻す。その過去の囚われた失恋から一歩踏み出す瞬間を描いたのが、図二の見開きである。

図二では、松岡女子文芸部のふみは一人で図書室に入り、「ここに来るとどうしても思い出してしまふ。ここで先輩とキスをした。このすみつこだ」（四巻五八頁）と思い、失恋と向き合う。「今夜の夜会に私は出ます」、「あの恥さらしな身なりをして」、「今夜の鹿鳴館は私の夜会になりましょう」というフキダシのないセリフは異なる写植書体で四巻五九頁の一～三コマ目に順番に割り当てられる。文字情報に合わせて、開いた本ふみが想像する朝子の顔、ふみが椅子に座つて横姿といった

三つの図像が配置されている。同頁の最後のセリフとして、あぶく型のフキダシのしっぽがふみの横顔から広がり、「……すてき」という感想が漏れる。

まとめて見れば、図二の全てのセリフはふみの内的言葉である。しかし、それらの内的言葉は、あぶく型のフキダシとフキダシのないセリフに分けられる。そしてフキダシのないセリフの中には、二つの写植書体がそれぞれに採用される。あぶく型のフキダシは視線誘導の機能を果たすが、文字情報の面では特に相違点が付けられていない。一方、同様にフキダシのないセリフとして、五八頁に配置されるセリフは過去の恋愛に関する内的独白であるが、五九頁のセリフは作中作の朝子のセリフである。

セリフの表現形式を踏まえ、五九頁の図像表現を検討する。

一コマ目はふみの主観的な視点から見ると本である。二コマ目はふみの内面空間が描写される。三コマ目は再び『青い花』の世界に戻り、客観的な第三者の視点からふみの姿を描く。そうすると、図像表現と文字情報を合わせて見れば、一コマ目ではふみの読書の動作、主観的な視覚情報、そして内的言葉が混在している。二コマ目では作中作の世界に統合されるが、三コマ目では『青い花』と『鹿鳴館』の世界が再び絡み合っている。三コマ目でセリフと図像の配置が左右に交代されるように、五九

頁においては、作品／作中作の世界、主観的／客観的な視点、キャラクターの外側／内側の描写が錯綜している。

その読書行為による重層的な空間については、高野文子のマンガ『黄色い本』（一九九九年）²²を連想させる。『黄色い本』の主人公が台所で料理をする場面では、視覚情報と音声情報のズレ（二九頁の一～三コマ目）や、作中作の人物と実在の家族との共存（三〇頁の一～三コマ目）を通じて、現実と空想が二重に描き出される²³。

ただし、『黄色い本』で創出される幻惑感と異なり、ふみの読書行為は五九頁の白い背景に簡潔に統合される。一方、五八頁の一、三、六コマ目の背景には、異なる視点や角度が用いられ、失恋からまだ抜け出せない心理状態が示されているものの、五九頁で作中作の世界に没入しながら失恋の感情が沈静化していく様相が丁寧に描かれるのである。

三節三項、回想との置き換え

失恋から解放されるふみと異なり、京子の戯曲への想像は失恋した相手である杉本の記憶と重なる。あきらの「井汲さんが朝子さんをやったらステキっぽい！」（四巻五五頁）という推薦に対して、京子は「杉本先輩と川崎先輩がいたら、絶対ハマ

り役ですね」（四巻六一頁）と感想を述べる。「でも井汲さん合ってるよ」、「君はアレだ、妖艶な魅力がある」（四巻六一頁）と周囲の部員に肯定されても、杉本との思い出が挿入され、京子の失恋から抜け出せない心理状態が示されている。

四巻六一頁の最後のコマである真っ白な四角形の上に「演劇部楽しい?」「楽しいです」というフキダシのないセリフが右上と左下に配置される。そして「京子なら妖艶なお姫さまとかやれそうなのにねえ」というフキダシのないセリフが、顔の大半が隠される杉本の半身像に合わせ、四巻六二頁一コマ目で描かれている。セリフの内容により、一巻八四頁の杉本と京子の会話を想起させる。ただし、一巻八四頁と四巻六二頁の杉本の姿勢の相違により、後者は京子の回想であることが強調される。

このように、断片的な時間と空間を接続させるあきらの読書行為と、異なる視点の視覚情報を内部の想像空間と混在させるふみの読書行為に加えて、京子の読書行為は、『青い花』のキャラクターと戯曲『鹿鳴館』の登場人物とが重なる仕掛けとなり、過去の出来事が関連性の全くない作中作の物語内容と入れ替わる、という表現技法が作り出される。読書行為表現の相違を通じて、演劇祭の最初の準備段階では、京子の悩みは三人のなかで最も作中作と密接であることが具現化される。また、三人のそれぞれの〈女性〉役割との葛藤が京子に収斂してゆく

ことも、二二話の読書行為表現で示唆される。

第四節、演劇空間の交錯

高等部公演のシナリオとして取り上げられた戯曲『鹿鳴館』は、大徳寺侯爵の娘・頸子と清原久雄の恋愛を通して、外務大臣の影山悠敏伯爵、伯爵夫人の影山朝子、自由民権運動家の清原永之輔の三角関係が悲劇四幕の形式で描かれる。頸子からの相談で実子の久雄の暗殺計画を知る朝子は、過去の恋人の清原が率いる自由党の乱入を引き止めるために、固く拒否したドレスを装って鹿鳴館の夜会に出席する。一方、清原に嫉妬する影山は久雄に実父の清原を狙うように命じる。ただし、影山の計画に反して久雄はあえて清原に撃たれて死ぬことを選ぶ。朝子は影山に別れを告げるが、清原の自殺を示唆する銃声が届く。

戯曲と作中作を比べてみれば、多くの相違点がある。登場人物については、主要な〈男性〉役割である影山伯爵と清原久雄は作中作で省略される。久雄役を担う女学生は頭の後ろ姿のみで描かれるし（四巻九三頁）、影山にいたっては役割にも役者にも言及されない。二人の代わりに、清原役が理想的な恋愛対象として注目を浴びる。

それと共に、セリフの意味にはズレが生じる。例えば、五巻

九七頁では、「その書生さんは本当に人の心をひきよせるようなところがありましたの。女の方だとしたら例えばあなたのような」という大徳寺侯爵夫人・季子のセリフがある。そのセリフの周りに配置されているのは、「腰が曲がっているとでも思いましたか」「……いいえ、いいえ！」という清原と朝子の会話と、「父の大事な人も朝子のような女だったのだろうか」という京子のモノローグである。物語構成の面では、戯曲の第一幕にある季子のセリフが、第二幕の朝子と清原の再会に挿入される。セリフの「その書生さん」は久雄から、清原を指すことに変更される。季子のセリフを通して示される朝子と清原の力リスマ性に対して、京子は父の不倫相手の〈女性〉を朝子に重ね、母が父に愛されない理由を想像する。このように、戯曲との相違を踏まえ、キャラクターの内面が演劇に取り込まれている。

演劇祭当日を迎え、初等部・中等部の公演内容は、あきらとふみの「過去」の記憶に入れ替わる。楽屋や舞台袖という日常空間において、恋愛感情の表出があきらの回想を通じて舞台上の演出として二重に描き出される。あきらが担う『鹿鳴館』の顯子役は、コレラの流行中で父に外出を禁止されるが、久雄に助けられ恋に落ちる。他方、あきらはふみからの恋愛感情に気付いて悩み続ける。一年生の時点では第三者の視点からふみ・杉本・京子の三角関係を見守るあきらは、「別に女の人を好き

でもないんじゃないでしょうか？……あたしの頭がシンプルすぎるのでしょうか？」（一卷一四四頁）と冷静に思う。ただし、恋愛関係の当事者になると、あきらは冷静さを保てない。「友達が自分のこと好きかも知れなかったらどうする？」「どうするって、あたしはどうしたいってんだ」、「もしもふみちゃんがあたしのこと好きだったら」、「とかってあたしの勘違いだったら恥ずかしいな」（四巻三九〇四一頁）といった怒涛の自問自答を通じて、あきらの動揺を示す。

あきらの恋心の芽生えを待たずに、ふみは告白する。あきらは「あたしもふみちゃん好きよ」と返答するが、ふみは「あーちゃんの好きと私の好きはちがうの」（四巻一五六頁）とあきらへの性的欲望を打ち明ける。その後、ふみは唐突な告白に謝罪し、「あーちゃんがいやがるようなことは絶対しないから、あーちゃんと、友達でいさせて……」（五巻三七頁）と仲直りして、藤が谷演劇祭の当日を迎える。

「間もなく、初等部公演『竹取物語』が始まります」（五巻六一頁）というナレーションに合わせ、あきらは楽屋で両手の指先を見つめている。花束を持っているふみはコマの外側からあきらに呼びかけ、率直に「かわいい……！」と褒めるが、「あ、いや、いまのは、その、別に変な意味じゃなくて」と慌てて説明する（五巻六三頁）。それに対して、あきらはふみの手首を

掴み、「さつきからふるえが止まんないの、家出るときは平気だったのに」(五巻六五頁)と助けを求める。それに応じて、ふみは穏やかな微笑みを見せ、あきらの手に自身の手を重ねる。

「クリスマス会、おぼえてる?」「わたし恥ずかしがつてあーちゃんのうしろにかくれちゃつて」、「わたしのふんのセリフもあーちゃんが言ってくれたの」(五巻六六頁)というふみの発言に合わせ、幼少期の二人が描かれている。後ろに隠しているふみに振り向くあきら、口を大きく開いたあきら、ふみに掴まれるあきらの背中の中といった三つの図像が順番に配置される。「現在」のあきらはふみによって喚起された過去の記憶を見ているかのように、同頁の最後のコマに配置される。

「いざとなつたらわたしだつて舞台ソデでセリフ教えてあげられる」(五巻六八頁)というふみの慰めを受け入れ、あきらは落ち着く。同時に、初等部公演の舞台上の風景が示されている。要するに、六一頁の校内放送から六八頁まで、あきらとふみのやりとりと同時に、初等部公演が行われている。そして舞台上の演出と入れ替わるように、幼少期のあきらとふみの「過去」が演出される。

幼少期が描写される初等部公演を経て、「中等部公演「伊豆の踊り子」、間もなくの開演です」(五巻七二頁)というナレーションが挿入される。五巻七四頁では、「大丈夫よ、あーちゃ

ん。あーちゃんて、むかしからすごいんだから、大丈夫」というセリフが割り当てられる。四角形のフキダシにより、そのセリフはあきらがふみの慰めを思い出している内面描写であるとわかる。

五巻七四頁の右上に配置される一コマ目には、向こう側の舞台袖があきらの視点を通して描かれる。この「現在」を表す一コマ目に対して、左側の二・三コマ目は不安なふみに振り向いて、強がつて前を向くあきらの「過去」の行動が再び強調される。幼少期の経験を思い出し舞台上上がるという図像内容に合わせ、頁全体の中央に「大丈夫」というセリフが配置される。その下に、枠線で割かれている広い余白と「うん、大丈夫」というセリフのみが描かれている。コマ割りによる視線誘導からみれば、ふみの慰めを思い出し、その慰めと組み合わせる自らの言葉に移り変わり、さらに内面の中で広がっている、という心理状況の変化が描き出される。

二九話に入り、高等部公演が開幕する。あきらの颯子役は五巻九一頁一コマ目で「こんなあどけないお嬢さまが恋をなさるの?」「そうなのよ」という朝子と季子のセリフに囲まれ、恥ずかしい表情で視線を左下に逸す。二コマ目には、右上を真っ直ぐに見つめているふみの顔が描かれる。この描写に対しては、内山は「ふみの目を通して、我々は恋をする颯子と、恋に戸惑

うあきらを重ねてみる」²⁴と述べる。しかし、上から下へというコマ割りの順番から検討すれば、まなざしを通じて示されているあきらとふみの力関係は、「見られる」と「見る」の一方的な関係性ではなく、「見せる」あきらにに応じてふみが「見る」という構図である。さらに、颯子の恋心を「見せる」ために、あきらが視線の動きを用いる。そのまなざしの宛先に配置されるのは、幼年時代と同様にふみの顔である。

こうして、あきらとふみの親密さは「見る／見られる」や「守る／守られる」という二項対立の関係性ではなく、擬似的な姉／妹関係というパターンとの距離を示す。六五頁の重なっている手が提示しているように、二人は演劇祭以降に築かれるレズビアン恋愛関係は、男女の権力関係から離れ、対等に支え合う親密さである。

第五節、〈女性〉役割の表出

五節一項、同性愛への内省

女学生同士の恋愛関係であるが、あきらとふみの対等な関係とは対照的に、性役割分担をなぞるレズビアン関係が描かれる。

特に「姉妹」のパターンを通じて描き出される親密さは、上／下の位相が明確に示されている。例えば、ふみは従姉妹の千津に性交渉を強要される。他方、京子は杉本恭己に「妹みたいに」(二巻一七頁)と位置付けられ、レズビアン・セクシュアリティが抑圧される。

姉に一方的に振られる妹の失恋というパターンに内包される非対称性は、杉本家の長女・姿子のセリフに集約される。京子の挫折を知る姿子は五巻一一―一二頁で「わたしもよく下級生の子とおつきあいたもんだわ」「今もガールフレンドはいっぱいいるけど、みんなにとっては私の方が都合のいい存在じゃない?」と爽やかに打ち明ける。

関係性の形式とセクシュアリティの両方において異性愛規範にとらわれない姿子は、女学校という性別隔離の特殊空間でのみ許容される一時期の性的逸脱を意図的に利用する。女学校を卒業しても別れと復縁が繰り返す姿子は「都合のいい」相手として親密さと肯定感を提供する。本作は、女性同性愛表象の多様性を保ちながら、同性愛の性的実践が異性愛規範から逃れられない一面も提示する。それに対して、京子は「自身のことを言っているのか、先輩のことを言っているのか、私のことを言っているのか」(五巻一二頁)と自問する。

そのセクシュアリティに揺らぐ京子の様子は、朝子役の舞台

衣装の試着シーンに集約される。完成した舞台衣装を部員の手伝いで身に付けた京子の顔には、複雑で微妙な表情が配分される²⁵。さらに、あきらたちからの称賛に対して、恥ずかしくて謙遜で応じる清原役の上田の描写と異なり、京子の反応は全く描かれていない。周囲に求められる理想的な〈女性〉役割に見事に合致してしまう自分に対して、京子の感情は〈見せない〉ことで、未決定のまま宙づりにされる。

五節二項、異性愛規範への温存

杉本姉妹のレスビアン像と対照的に描かれるのは、京子の許嫁の澤乃井康である。杉本恭己に振られても片思いを続ける京子は、同時に康との婚約関係を温存する。三巻八一頁では、京子は杉本に「彼氏？」と聞かれ、康との関係性に相応しい名称が見つからない。すると、康は「名ばかりの許嫁です」と名乗る。他方、康はあきらに、「京子は誰か好きな人がいるよね、知ってるんだ」、「俺はその人になりたい」（三巻六四〜六五頁）と言う。しかし康の愛情に対して、康の母は京子の母を「あの人は病気よ」、「ああいう人がお身内に入るのは外間が悪いのよ」と嘲笑し、京子を「子供ができて心配だわ」と否定する（三巻四九〜五一頁）。このように、京子と康の恋愛関係は、個

人の情緒的な欲求に留まらず、家制度、生殖、〈母〉役割といった異性愛規範の問題系と絡み合っている状況が提示され、作中作の演出内容として前景化される。

図一の五巻七八頁下段では、舞台衣装の裾やドレスを持ち上げる手などの図像が配置される。「こんなかつこうでのぼる階段ののぼりにくいこと！」というセリフに合わせ、七九頁一コマ目では京子の姿が画面の中心で描かれる。分割される運動の描写と原作のセリフを通じて、マンガの読み方に従う読者の視線が七八頁の右下から七九頁の左上に追うと同時に、京子が舞台上上がっているという効果が得られる。七九頁の下段では京子が視線を下に向け、そして目を閉じる。その動きを通して、舞台上の演出は京子の心の状態に焦点を当てる。

五巻八五頁では、着物姿の京子は舞台上で「皆様ようこそ」という朝子の最初のセリフを言い出す。次の八六頁では、「皆様ようこそ。こんなにお待たせしてお詫びの申し上げようもございませぬ」という京子の発話がある。セリフの内容は舞台上の演出と繋がっているが、写植書体が異なり、役割の切り替えが示されている。加えて、京子の身体は私服を着て康のベットに横たわっている。舞台上の時空とのズレが提示される一方、婚約解消の問題で揉める京子と康のやりとりは、六〇頁の紙幅を越えて接続される。

する。

五節三項、〈母〉役割との葛藤

五卷九六頁で「永いご無沙汰をしました。」「本当にお変わりなく……」と挨拶を交わし、京子の朝子役と上田の清原役が再会する。朝子の過去の恋人として登場する清原は、自由恋愛の理想的な〈男性〉役割でありつつも、「私は無能な父親だった」（四卷六七頁）と懺悔し、息子の久雄を悲劇な結末に導く否定的な〈父〉親像でもある。朝子と清原の対面を通して、京子が想起するのは父の不在という家庭環境で、母と親密だった幼年時代である。

井汲家の母子問題はあきらの視点を通じて一五話で提示されるが、京子の視点からの描写は二三話のラストページである。ドアの向こうから「ただいまって言わなかったわ」という母の発話に対応し、京子は「ただいま」と返答する（四卷一二〇頁）。左側の一二二頁には「お母さんにはとくべつの神さまがいる」というモノローグが配置される。その続きは一四四頁で示され、「私はそんな母を恥ずかしいと思った。父のせいなのに、私が恥じたのは母だった。みつともないと思ってる」という内的言葉が黒い背景の上に割り当てられ、京子の母との葛藤

五卷二四〇二五頁では、家に帰りたくない京子は「婚約者なの？」と甘えるが、康は「それ解消しようか」、「いつまでも曖昧なままってのもよくないよな」と告げる。京子の驚愕した表情に合わせ、二人の対話は一旦黒いコマで切り上げる。その続きは京子の回想として五卷八八〇八九頁で挿入される。京子は「康ちゃん、婚約解消しないで。私と結婚して。私が康ちゃん家にお嫁に行けばいいのよね」と頼むが、康は「家を出たいから？そこまで都合のいい男にはなれない」と拒否する。異性愛規範との共犯関係に基づいて「都合のいい存在」として意図的に振る舞う姿子に対して、「都合のいい男」というポジションを断る康は対照的に描写される。こうして、婚姻関係の外部で恋愛関係を作ろうとする京子は、父の不倫による家庭問題に苦しめられる一方、康の愛情を利用しようとする加害者の一面もある。

「ご冗談ばかり」という五卷八九頁のセリフは次頁の舞台上の朝子役から「私のような旧弊な女がどうしてあんな派手なところへ」という発話に繋がる。と同時に、婚約に対して、康の拒否する言動との連続性を持たせる。このように、「ご冗談ばかり」を発話するキャラクターは、過去の時空にいる康と、現在の舞台上にいる京子の朝子役が重なっている。その点で、京子は朝子役を通じて、受動的な立場にいる康の苦悩をも共有

が言語化されて浮かび上がる。

五巻九八〜九九頁の回想では、「京子ちゃん、さみしい？」という母の質問に対して、子供の京子は「ちよつと」と答えると同時に「でもお母さんいるし」というモノローグが続く。九八頁の下端では白い背景と合わせて「母と出かけるのは好きだった」と述べる一方、九九頁の下端では真つ黒な背景が使われ、「お母さんがこわれていくのを私は止められない。お父さんのせいなのに、お父さんも止めない。お父さんがきらい、お母さんもきらい」という内的独白が並んでいる。同頁の上部には、母の誘いを断る中学生の京子の後ろ姿が描かれている。加えて、顔を見せる幼少期の京子と顔を見せない中学生の京子という対照を踏まえ、京子の回想においては、母の存在はコマの外側から発話や身体の一部を通じて示されている。顔という人物の最も重要な特徴が全く描かれてないという点で、京子は自ら作り上げる内面の空間でも母と対面できないほど、母子関係の深刻さが描き出される。

〈母〉との葛藤と対峙する内面描写に対して、舞台上の「現在」では、清原が「私の中にはこの歳になっても一人のどうにもならない子供が住んでいるのです」と言い、朝子が「その子供を大切になさらないけませんわ」と応じる（五巻一〇〇頁）。この会話は、原作では朝子が清原の舞踏会への乱入計

画を止めようとする場面で用いられる。ただし作中作では京子の回想との絡み合いにより、セリフで言及される「子供」は、清原自身から幼少期の京子に移り変わる。加えて、五巻一〇一頁に描かれる「自分の立てた掟をやぶって夜会に出」という朝子の決心は、「うちにはみつともない人間じゃない」（五巻一〇一頁）という京子の幼少期からの家庭問題に自ら向き合う決心へと変換される。

「もう愛情とか人間とかおつしやいますな。そんな言葉は不潔です」という朝子のセリフから始まり、図三（五巻一〇二〜一〇三頁）では演劇の終盤を描く。ただし、書籍を持つてセリフを読み上げる動作と服装の相違により、一〇二頁は京子の回想で稽古の初期の風景だとわかる。一〇二頁の一コマ目のセリフに続く「あなたの口から出るとけがらわしい」、「あなたは人間の感情からすっかり離れていらつしやるときだけ」、「氷のように清潔なんです」というセリフは、戯曲の原作（三二九頁）と同じく連続的に配置されている。しかし、写植書体に依拠するセリフの連続性に反して、フキダシと人物の動作はコマ割りに基づく分断と再接続が二回行われる。

一回目は同じ時空間で発生する。一〇二頁の下端に挿入される「どしたー」「あ、すみません」という対話に合わせ、京子の考え込んでしまう表情が描かれる。セリフ内容のズレと写植

書体の相違に基づく役割の切り替えは滞留感をもたらし、朝子役を通じて内省する京子の心理状態が強調される。

二回目は時空間のズレが生じる。一〇三頁一コマ目では、普段着の京子の顔のクローズアップが描かれる。ただし、白いフキダシと対照的に、京子の顔は背景と同様にスクリーントーンで覆われている。二コマ目では演出照明を浴びる舞台衣装の裾が描写される。三コマ目では、最後のセリフ「おや、ピストルの音が」を言い出す京子の朝子役の半身像が描かれる。三つのコマにそれぞれに持たせる時間を見れば、舞台上の「現在」を描く二コマ目と三コマ目に対して、一コマ目では「過去」と「現在」が混在している。

衣装の相違とスクリーントーンの使い分けにより、一コマ目の京子の顔は一〇二頁に描かれる「過去」の稽古の時空にいる。一方、一コマ目の二つのフキダシはセリフ内容の連続性に基づき、一〇二頁の「過去」との時間的連続性が示されている。同時に、一〇三頁三コマ目のフキダシと同様に真っ白な背景が採用され、「現在」の舞台上の音声としても示されている。コマ割りによる直下の視線誘導と合わせてみれば、一コマ目で重なっている「過去」と「現在」は、三コマ目の舞台上の京子へと引き寄せられる。時間軸の収斂のみならず、一〇二頁の稽古の風景で強調される京子の内省は、五巻七九頁の開幕で独り言

を述べながら目を閉じる朝子役の演出と共に高等部公演の首尾に呼応する。「収斂」の視覚効果を通して、舞台上の「現在」と京子自身の「過去」及び婚姻、生殖、〈母〉役割という問題系が統合され、京子に受け入れられる瞬間が描写される。

第六節、〈母〉との和解

「わたし、とうとうふられちゃった」（五巻一五四頁）と述べる京子は高等部公演を経て、異性愛と同性愛の両方の失恋を振り返る。二年生の夏休みに、京子は杉本恭己との再会を果たす。一年生の京子からのアプローチを受ける際に不機嫌な表情になった（二巻一八頁）杉本は、〈男性〉役割から解放された現在、気楽に「京子はさ、まだ私のこと好きでいてくれるの？」（六巻九頁）と聞く。京子は「わかりません」（六巻九頁）と答えるが、「そんなにきれいになって帰ってこないで下さい」（六巻一〇頁）と素直に杉本への好意を伝える。このように、京子は杉本への憧れが残るものの、レズビアン関係への執着が恋愛という枠にとられない親密さに移り変わる。

一方、異性愛関係と母子関係の修復に関して、三年生になった京子は積極的な行動力を見せる。「最近康ちゃん来ないのね」「やっぱりわたしのせいかしら」（七巻四七〜四八頁）という自

己非難のセリフに合わせ、母の「現在」の顔が京子の視点を通して本作で初めて明かされる。〈母〉を直視できるようになる京子の心理状態の変化が提示される。

物語の「現在」の展開に対して、京子と母のそれぞれの「過去」は回想の形式を通じ、四〇話・四一話「小さな恋のメモデイ〈前編〉・〈後編〉」で対照的に描かれる。高校生になるまでの京子を描く四〇話では、「京子はお母さん似だから」（七巻二七頁）という父の褒め言葉によって母子の類似性が強調される。京子が中学生になる頃、京子の母は父の不倫が原因で病に倒れる。その影響を受け、京子は自らの〈女性〉性を意識しはじめる。「京子やせた？」（七巻三五頁）と心配で京子の首の後ろを触る康に対して、京子は激しい嫌悪感を見せる。康は京子に謝罪するが、京子は「ちがうの」、「どうしてみんなお母さんを責めるの」（七巻三六頁）と泣き出す。

母の精神崩壊に無力感を覚える京子の苦境に対して、康は受動的で無力である。康の異性愛規範に縛られる苦しみは二人の性交渉の場面で表出する。淡々と「わたしたち婚約者でしょ」、「赤ちゃんできちゃっても産めばいいだけのことだし」（七巻三九頁）と述べる京子と対照的に、康は涙をながしながら「そんなこと言うな」、「そんな捨て鉢みたいなこと、言わないでほしい」（七巻三九〜四〇頁）と感情的に叫ぶ。しかし康の願いに

反して、〈母性〉を内面化している京子は、「母もわたしもみにくい」（七巻四二頁）と思ってしまう。〈女性〉性を〈産む性〉とする性規範のメカニズムに対して、京子は抵抗せずに康との婚約関係を消極的に維持する。それと同時に、京子は女性同士の杉本恭己に一目惚れする。京子のレズビアン・セクシュアリティの形成には、〈産む性〉と〈母〉役割に対する嫌悪感が核心として見出せる。

「現在」の時間軸に戻り、杉本にも康にも振られた状況で、京子は恋愛対象に康を選び直す。康を深く傷つけた所為を反省した上で、京子は澤乃井家の玄関で康に「お母さんをだしにしてごめんなさい。でも本当なの、康ちゃんと会えなくてさみしいって。わたしもさみしい」（七巻五五頁）と号泣しながら謝罪と復縁の希望を伝える。そして、京子の母・加代子の回想が突然に挿入される。「私は本当に悪い母親でした。主人が家から遠ざかったのもそれがきっかけなのでしょう。本当に？」（七巻六四頁）、「主人のような男は大抵若い女が好きなのです。私の姉たちなどはそのように言ってあまり親身になってはくれませんでした。ならば好かれなくなった私はどこへ行けばよいのでしょうか」（七巻六五頁）という長いモノローグが並ぶ。その絶望感は、「このときようやく、娘にも捨てられたのだと感じました」（七巻六六頁）という、中学生の京子からの拒絶

によって、クライマックスを迎える。

七巻六七頁では、衰えた加代子の横顔が右に配置される。コマの枠線を挟み、加代子のまなざしの宛先には、京子の要求に応じて加代子に会いに来た康の微笑んでいる横顔が描かれている。つまり加代子と康が見つめ合うという構図である。こうして、「過去」に停滞する加代子の時間がコマ割りの画像表現を通じて、京子の「現在」に合流して再び動き出す。「京子さみしがっていたの」、「さみしがってたのはお母さんだわ」、「そうね、そうかも」（七巻六八〜六九頁）という会話を交わし、京子と加代子の相互の気遣いが示されている。また、京子の重層的な要求に応じる康は救済者ではない。「おばさんひとりにしていて大丈夫か?」（七巻三七頁）と長年心配しつづけた康は、ようやく京子のパートナーとして井汲家の問題に介入でき、受動的な無力感から解放される。

「私は娘に新時代を存分に生きてほしいと思ってますの、私が生きられなかった人生を。この子の色恋は私の色恋でもあります」（五巻九〇頁）という作中作のセリフを想起させるように、京子と加代子との否定的な鏡像関係は大徳寺侯爵夫人・季子と娘の顯子の母子関係に重なる。親族にも見捨てられた加代子は、自らの苦境を繰り返さないように、娘の恋愛の困難に協力し、娘を一人にさせない、という能動的な姿勢を示す。母子

関係を通して形成される女性同士の連帯に支えられる京子と加代子は、生殖という搾取の実態を共有し、京子が選択した結婚相手と共に対等で親密な新たな家族関係を築こうとする。その意味で、京子と加代子の物語は、〈母〉役割から解放される可能性を見せ、異性愛規範と対峙する〈女性〉の主体化のプロセスを紡いでいるのである。

第七節、おわりに

本作は、時空間の転換、併存、置き換えなどのマンガ表現を駆使し、女性同性愛表象の定型を再審し、異性愛規範における〈女性〉の主体性を問いかけたのである。作品と作中作の交錯を通して、井汲京子というキャラクターの内的描写が表出され、舞台上の演出という外的描写と折り重なる。演劇の役割を通じて、舞台上の京子が異性愛規範との葛藤を受け入れ、〈女性〉の主体形成の経緯が描き出された。その主体化により、過去の時空間に停滞する〈母〉を連れ出そうとする。母子関係という女性同士の連帯に加え、〈母〉役割と和解する可能性が示された。

また、セクシュアリティの選択を通じて〈女性〉の能動性が可視化された。異性愛の挫折を受け入れた杉本は、二項対立の

性別役割から降りて、恋愛以外の対人関係を築く。そして同性愛者を偽装した経験に基づき、あきらの相談にのる。他方、レズビアン・アイデンティティを一貫するふみの物語でも成長のプロセスが見出せた。愛される〈女性〉性を要請されるふみは、理想的なレズビアン像に合致してあきらを愛しようとするが、あきらに別れを告げられる。あきらの選り直しを待つと決心するふみは、受動的ながらも男女の非対称性にとらわれない〈女性〉の主体性を獲得する。

こうして、女同士の親密さを重視する〈百合〉表象という枠組みの中で、本作は他者との対人関係におけるセクシュアリティの継続的な選択と再審を通じて、キャラクターたちの多様な主体形成を描き出した。特定のセクシュアリティに基づいて、同性愛関係を楽観的に描かず、異性愛規範の強固さと対峙しながら、それぞれの〈女性〉の再主体化のありようを表現したのである。

3 伊藤氏貴『同性愛文学の系譜』（勉誠出版、二〇二〇年）一六二頁。

なお、『ナチュラル・ウーマン』では異性愛の婚姻制度に組み込まれない女性同性愛の性的実践の困難さを露呈する。泉谷瞬『結婚の結節点』（和泉書院、二〇二二年）一八五～二六頁を参照。

4 山崎真紀子『田村俊子の世界』（彩流社、二〇〇五年）九二～一二二頁。

5 女性同性愛表象の「一時期の性的逸脱」というパターンに対して、志村貴子は明確に意識していることがインタビューで示されている。志村貴子、横井周子構成「魔法が生まれる瞬間」『ユリイカ』二〇一七年一月臨時増刊号（青土社、二〇一七年一〇月）二九頁。

6 赤枝香奈子「おめとエス」井上章一ほか編『性の用語集』（講談社、二〇〇四年）二六七～二七四頁。赤枝香奈子「百合」井上章一ほか編『性的なことば』（講談社現代新書、二〇一〇年）二七七～二八六頁。赤枝香奈子『近代日本における女同士の親密な関係』（角川学芸出版、二〇一一年）二一一～二二二頁。久米依子『少女小説』の生成（青弓社、二〇一三年）三三〇～三三二頁。

7 その相手の自殺による主人公の同性愛の断念という悲劇的なレズビアン像は一九七〇年代に形成され、『擬似的異性愛関係』、「姉妹関係」、「擬似的親子関係」といった解釈のパターンを通じて一九八〇年代に引き継がれた。藤本由香里『私の居場所はどこにあるの?』（朝日文庫、二〇〇八年）二四三～二八三頁。郭如梅「少女マンガに

1 引用は志村貴子『青い花』全八巻（太田出版、二〇〇六～二〇一三年）に拠った。

2 三島由紀夫『三島由紀夫戯曲全集』（新潮社、一九六二年）二七〇～三三二頁を参照。

おける同性愛表象論』『日本近代文学会北海道支部会報』二七号（二〇二四年五月）八〇～一〇三頁を参照。

8 同性愛のタブーが揺らいでいる一九九〇年代の作品群を藤本由香里は「明るいレズビアン」と位置付けた。それを踏まえ、同性婚の実践を図るゼロ年代〈百合〉表象ではレズビアンの恋愛成就がジャンルのな約束事として扱われ、さらに肯定的に描かれる。藤本、前掲、二八四～三〇五頁。郭如梅「ゼロ年代〈百合〉表象論」『層』一七号（二〇二五年三月）一二五～一四三頁。

9 郭如梅「少女マンガにおけるレズビアン表象の再編成」『日本近代文学会北海道支部会報』二八号（二〇二五年五月）四二～五六頁。

10 NOV執筆、中村成太郎構成「百合ヒストリー アーカイブ」『コミック百合姫』二二号（迅社、二〇二〇年七月）二〇〇～二〇三頁。綾奈ゆにこ「百合クロニクル」『ダ・ヴィンチ』二〇一八年三月号（KADOKAWA、二〇一八年二月）一七四～一七七頁。また、「百合」という言葉が定着して以降に、それ以前の作品を横断的に「百合」というジャンルへとまとめようという動きがあったと佐藤亮は指摘する。佐藤亮「〈関係〉を書くことの可能性」押野武志編著『日本サブカルチャーを読む』（北海道大学出版会、二〇一五年）二〇五頁。

11 竹田志保「〈女子〉をめぐるまなざし」『人文』一六号（学習院大学人文科学研究所、二〇一八年三月）一三三頁。

12 竹田、前掲、二三三頁。

13 早川香世「少女の〈装い〉」『学芸国語国文学』三七号（東京学芸大学国語国文学会、二〇〇五年三月）六一～七一頁。なお、嵯峨景子の論考では、本作の作中作の〈男性〉役割を担う二人について論じているものの、主演の〈女性〉役割を担う京子については言及されていない。また、本作のスピノフ作品とも言えるマンガ『淡島百景』（二〇一～二〇二四年）に描かれる「母子関係の葛藤」がトピックとして取り上げられるが、〈女性〉役割の重層化については論述に組み込まれていない。嵯峨景子「因果・憧憬・制服」『ユリイカ』二〇一七年一月臨時増刊号（青土社、二〇一七年一〇月）一五二～一五九頁。

14 小平麻衣子『女が女を演じる』（新曜社、二〇〇八年）一〇五頁。

15 東園子『宝塚・やおい、愛の読み替え』（新曜社、二〇一五年）一一三～一二四頁。

16 内山美代子「志村貴子はまなざしをどう描いたか」『ユリイカ』二〇一七年一月臨時増刊号（青土社、二〇一七年一〇月）一一六～一二三頁。

17 東、前掲、九六頁。

18 内山、前掲、一二二頁。

19 内山、前掲、一二四頁。

20 二五話は「愛より速く」という副題が付けられる。

引用図版 〈百合〉マンガにおける〈女性〉の再主体化
図一 志村貴子『青い花』五巻（太田出版、二〇二〇年）七八～七九頁。





図二 志村貴子『青い花』四巻（太田出版、二〇〇九年）五八～五九頁。



図三 志村貴子『青花』五巻（太田出版、二〇一〇年）一〇二～一〇三頁。