

2013年度（平成25年度）

博 士 論 文

日本の少女マンガと韓国の純情マンガにおける

視覚的要素の比較研究

—「花より男子」と「らぶきょんLOVE in 景福宮」の比較を中心に—

2014年3月

京都精華大学大学院

芸術研究科芸術専攻

庾 水敬



## 目次

はじめに .....	1
第1章 少女マンガと純情マンガ比較—「花より男子」と「らぶきょん」.....	3
1. 少女マンガと純情マンガの歴史的概説.....	3
2. 「花より男子」と「らぶきょん」の位置づけ .....	5
3. 作家からみた「花より男子」と「らぶきょん」.....	7
4. 掲載誌から見た「花より男子」と「らぶきょん」.....	8
第2章 視覚表現をめぐる違いの比較.....	10
1. 出版の場と形態における違い.....	10
2. 絵柄の流行と制約における違い .....	12
(1)キャラクターの描き方 .....	12
(2)描線の特徴 .....	16
3. コマ割りの特徴から見られる違い.....	17
第3章 視覚的違いの原因 .....	20
1. 名称の違い .....	20
2. 時代背景からみる媒体の特徴.....	21
3. 少女マンガと純情マンガにおける媒体性 .....	24
4. 少女マンガと純情マンガにおける編集者の存在.....	25
5. コミュニティ性に起因する相違点 .....	27
6. 純情マンガの自覚的な差別化.....	30
7. 検閲の問題.....	33
おわりに .....	35
参考文献 .....	37
図版 .....	44
付録 .....	78



## はじめに

日本のマンガと韓国のマンガには、キャラクターからコマ割りストーリー展開、そして演出に至るまで、さまざまな共通点があるとされてきた。特に、韓国の純情マンガと日本の少女マンガに代表される女性向けジャンルの作品には、物語上の特徴や独特な視覚表現などに様々な類似点を見出すことができる。さらに、現在ではほぼ全ての少女マンガと純情マンガは女性作家によって描かれているという点、読者の多くが女性であるという点、出版(連載)が数ヶ月から数年、時には、数十年に渡ることもあり、読者が作品と関わる期間が映画やドラマよりも長いという点も共通している。

台湾などの、それ以外の他のアジア圏の国や、あるいは、欧米においても同様の女性向けジャンルのマンガが存在していたり、かつて存在したりした例はある。しかし、作家と作品の数は極めて少なく、また、その多くが日本や韓国から輸入された作品であり、一般に広く行き渡っている文化であるとは言いがたい。このことを鑑みるならば、少女マンガと純情マンガは世界でも稀な女性向けのマンガであるといえるだろう。さらに、マンガ研究の立場から両者に数多くの類似点を指摘することができるのである。

特に日本のマンガと韓国のマンガの視覚表現を比較すると、少女マンガと純情マンガのみならず、すべてのジャンルにおいて、絵柄を見ただけで両者を区別することは困難である。韓国では、日本マンガが海賊版の形で流通していた 2000 年代以前も、読者はそれを日本の作品だとは知らずに読んでいたという<sup>1</sup>。使用される言語が異なるだけで、キム・ソンウォンも指摘しているように、少女マンガにおける視覚表現は純情マンガと似通っているといえよう(キム・ソウォン 2011)。しかし、マンガにおける視覚表現は、絵柄、コマ割り、演出といった、さまざまな要素が絡み合って成立している。さらん、そうした表現が、時代や読者、作家によって変化しうるものであることを考えれば、視覚表現の形式が似ているからといって、少女マンガと純情マンガを安易しに同一視することは早急にすぎるだろう。

韓国政府が 1998 年 10 月に「日本大衆文化開放」という措置をとり、日本文化の輸入を許可した。それ以前の 1995 年に YMCA が行った調査によると、海賊版の日本マンガを読んだことのある中高生の割合は全体の 94.1% である。しかも、その中の 58.3% が韓国のマンガと日本のマンガを見分けることができると答えている<sup>2</sup>。

日本のマンガが海賊版という形で韓国に流通し始めたのは 1950 年代末だとされており<sup>3</sup>、それらは文化解放後の 2000 年代に入ってから変わらずながら存在していた。もちろん、90 年代半ばの調査結果のみによって数十年におよぶ海賊版の流通とそれに対する韓国人読者の認識を、特徴づけることは困難ではあるものの、少なくとも当時の韓国人読者たちがある時点から日本

<sup>1</sup> 金慈恵「国境を越えるマンガ—日本の少女マンガと韓国の純情マンガ」、大城房美・一木順・本浜秀彦編『マンガは越境する!』世界思想社、2010 p.89~109

<sup>2</sup> ソウル YMCA 青少年有害監視団／서울 YMCA 청소년 유해감시단 『일본의 번역만화, 성인만화잡지 구독실태 및 대여점 이용실태 조사』1995, pp. 4-27 (『日本の翻訳マンガ、成人マンガ雑誌購読実態及び貸本屋利用実態調査』)

<sup>3</sup> 世宗大学マンガ・アニメーション産業研究所／세종대학교 만화·애니메이션 산업연구소 『청소년위원회 대책토론회:일본만화의 폭력성과 우리 청소년』2005(『青少年委員会政策討論会:日本マンガの暴力性と我が青少年』), p. 27.

のマンガであることを承知した上で、海賊版を読んでいたということは確かなのである。

それに加えて、日本に留学をして、女性向けマンガの作家を目指す韓国人留學生が日本の出版社へマンガの持ち込みや投稿を行うと、「これは 100%日本のマンガとは言えない。どこかが違う。日本の少女マンガの絵柄に変えるべきだ」などと言われたケースも筆者の知る限り存在している。その上、男性向けマンガには、少数ではあるものの外国出身のマンガ家が描いたものがあるにもかかわらず、日本の少女マンガ雑誌に外国人作家が登場することは皆無に近く、加えて翻訳版が発行されることも極めて少ないのである。その一方で、韓国の男性向けマンガ雑誌では、現在、雑誌ごとに少なくとも一作以上の日本のマンガが連載されているものの、女性向けマンガ誌(純情マンガ誌)に掲載される作品は全て韓国の作家によるものであり、日本の状況と類似している。では、先行研究で言及されてきたように少女マンガと純情マンガが視覚表現において類似しているにもかかわらず、なぜ制作者や読者は上記のように両者の違いに気がつくことができるのだろうか。そこには、少女マンガと純情マンガにおける読者、作者、研究者の間に、何らかの隔りがあるように思われるのである。

少女マンガと純情マンガの比較研究が本格的に行われ始めたのは 2000 年前後のことであり、十分に研究が進んでいるとは言いがたい状況にある。そのため、先行研究では、もっぱら、少女マンガと純情マンガが誕生した社会的背景や歴史、また初期の作家と作品などについて比較を行うものが多く、1990 年代以降の作品を考察したものはほとんど存在しない。加えて、女性向けマンガの最大の特徴でもある絵柄やコマ割り、演出全般、描線などを含む視覚表現の比較は十分に行われていないのである。

本論では、両国の少女マンガと純情マンガをとりあげ、先行研究では注目されてこなかった両者の表現上の違いに焦点を当てて比較、分析を行う。具体的には、日本の少女マンガ「花より男子」(神尾葉子、1992 年～2004 年、全 37 巻)<sup>4</sup>(図1)と、韓国の純情マンガ「らぶきょん LOVE in 景福宮(原題「宮」、パク・ソヒ、2002 年～2011 年、全 28 巻)<sup>5</sup>(図2)をとりあげ、より今日的な少女マンガと純情マンガの比較を行う。その際に、筆者が制作者でもあることを生かして考察を行っていく。読者と制作者とのあいだで異なった認識が生じていることの原因を明らかにすることを通じて、少女マンガと純情マンガの共通点に注目してきた研究と、両者の相違点に直面してきた制作者と読者との距離を縮めることを目的とする。

まず第一章では、少女マンガと純情マンガの歴史を概観した上で、本論において考察対象とする「花より男子」と「らぶきょん」を紹介する。第二章では、「花より男子」と「らぶきょん」について、出版形態、吹き出しやキャラクターの描き方、描線、コマ構成など、視覚表現の違いを比較した後、第三章ではそうした違いが生じる原因について明らかにする。

<sup>4</sup> 神尾葉子/「花より男子 1-37」集英社 1992-2004

<sup>5</sup> 박소희(パク・ソヒ)「궁/らぶきょん LOVE in 景福宮 1-28」서울문화사/ソウル文化社 2002-2011

## 第1章 少女マンガと純情マンガ比較—「花より男子」と「らぶきょん」

### 1. 少女マンガと純情マンガの歴史的概説

日本における最初の少女マンガ作品は何かという問いは研究者の間でも意見の別れるところである。ストーリーを重視した長編のマンガであるという理由から、1953年に雑誌『少女クラブ』（講談社）で連載が始まった手塚治虫の「リボンの騎士」がそうであるとみなされることが多い。実際、この作品以前は1ページに6コマから8コマ程度が描かれ、1回の掲載量は4ページ程度の短編作品が主であった。しかし、「リボンの騎士」登場後の1950年代後半以降、1回の掲載量が8ページを超える連載マンガが増加する。初期の少女マンガ作品は、そのほとんどが手塚治虫やちばてつやといった男性作家による作品であり、1960年代になると、水野英子や牧美也子などを筆頭に多くの女性作家が登場し、独自の視覚表現を活かしながら少女マンガの初期のスタイルを形成していくこととなる。

1970年代に入ると、そうした視覚表現に加えて物語性を重視する傾向が強くなり、ファンタジー、歴史、SF、アクション、ミステリー、同性愛などの要素が作品に取り入れられ、より多様な物語が描かれるようになる。いわゆる「花の24年組」と呼ばれる竹宮恵子、大島弓子、青池保子、萩尾望都などの人気少女マンガ家たちは、このような流れを代表する作家であり、女性読者にとどまることなく、さらにはそれまで少女マンガに注目してこなかった男性のマンガ読者にまで支持されるようになる。

1980年代には、少女のみならず、成人女性を対象とする少女マンガが出現する。「レディースコミック」、「女性マンガ」などと呼ばれるこのジャンルは、少女マンガの作風を継承しているものの、大人の女性を主人公とすることが多く、1970年代の少女マンガに比べて、シンプルなコマ割りや、感情を抑えた表情の描き方などの視覚表現を特徴とし、物語の面では家庭、職業、育児、性愛などが主題として好まれた。

1990年代初頭には、バブル崩壊の前後に「レディースコミック」や「女性まんが」の人气が低迷し、それに代わって、『Cookie』（集英社）や『Kiss』（講談社）といった、少女マンガと大人の女性向けマンガの中間に位置する作品を掲載する雑誌が創刊されるようになる。それに伴い、少女マンガ自体も細分化の傾向を見せた。また、この時期の作品は、「花より男子」をはじめ、主人公の内面に目を向け、恋愛や人間関係、将来などの問題に対して、能動的に取り組むヒロインを描いたマンガが多数見受けられるようになる。

いじめに立ち向かうヒロインの力強い生き方を描いた、すえのぶけいこの「ライフ」など、2000年代以降もこうした流れは続き、「男性から恋愛対象として選ばれることでコンプレックスから救済される」というストーリーの類型は影を潜めるようになる。特に2000年代には、少女マンガだけでなく、マンガ市場全体が沈滞し、そのことによって多くのマンガ雑誌が休刊、廃刊の憂き目にあった。しかし、その一方で矢沢あい「NANA」や二ノ宮知子「のだめカンタービレ」など、ドラマ化、映画化された少女マンガ作品が増加し、そのことによって、男性読者を含めこれまで主な読者層ではなかった人々が少女マンガを積極的に読むようになっていく。

韓国では、1957年に単行本として発行されたハン・ソンハク(한성학)の『永遠の鐘(영원한

宗)』が最初の純情マンファ作品とされている<sup>6</sup>。当時、多くの純情マンファがテーマとしていたのは家族であり、現在のように装飾性を強調するようなものではなかった。また、ハン・ソンハクに代表される男性作家によって描かれていた。1960年代中盤以降は、オム・ヒジャ(엄희자)やミン・エニ(민애니)などの女性作家による作品が増え、その画風は水野英子や牧美也子など日本の少女マンガ家からの影響を強く感じさせるものであった<sup>7</sup>。その多くは、貧しい家庭で育った心の優しい少女が幸せになり、ハッピーエンドに至るといった物語であった。

しかし、1970年代になるとマンファに対する検閲が厳しくなり、制作が難しくなった。それに加え、収益の効率化を図るために、作家に日本の少女マンガ作品をコピーさせてしまう出版社が増えたことで、純情マンファは沈滞期に入って行く。

ところが、1970年代中盤に日本の少女マンガである「キャンディ・キャンディ」のテレビ・アニメが放映されると、そのブームを受けて、日本の少女マンガの海賊版が相次いで発行されることとなる。この海賊版の爆発的な人気により純情マンファも再び注目を集め、1980年代には、チャ・ソンジン(차성진)、キム・ドンファ(김동화)、ファン・ミナ(황미나)、そして1980年代中盤には、シン・イルスク(신일숙)やカン・ギョンオク(강경옥)なども加わり、純情マンファのルネサンスと呼ばれる黄金期を迎えることとなる。

この時代の純情マンファは、雑誌に掲載されることが多く、歴史、SFなどを題材に物語や言語表現に文学性を取り入れていることが特徴である。興味深いのは、この時代に現れた作家たちのマンファのスタイルが、「花の24年組」のそれに類似しているということである。それぞれの作家の画風にもよるが、作画の面でも影響が見受けられ、特に、「24年組」が発展させた革新的なコマ割りのスタイルや、耽美的にも見える装飾などに影響されていることがわかる。つまり、1970年代に海賊版として流通していた「花の24年組」のマンガを読んでいた作家たちが、その特性を自分なりのスタイルに翻案し、それまでの純情マンファにはなかった新たな流れを作り出したのである。

その後、軍事政権下で続いた厳しい検閲とも重なり、恋愛中心のストーリーにとどまることなく、多様なものへと物語を広めようとする動きがあったため、比較的少なかった10代後半や20代の読者が増加することとなり、純情マンファ読者の平均年齢も以前よりも上昇していく。パク・ヒジョン(박희정)、ユ・シジン(유시진)、ナ・イェリ(나예리)などの作家が活躍した1990年代にもこのような傾向は続いた。

しかし1990年代後半、「青少年保護法」が制定され、再び検閲が厳しくなった。また金融危機によって韓国がIMF(国際金融基金)から資金援助を受けたことで、国内のマンファ市場は停滞期に入ってしまふ。歴史の浅い純情マンファ雑誌は数年で休刊、もしくは廃刊となった。またこの時期には貸本屋が急増していた。金融危機で急増した失業者が、自らの生計を立てるために、貸本屋を開業したのである。そのことによって貸本屋と出版社との間で、マンファの著作権をめぐる議論が生じたにもかかわらず、韓国政府は特に貸本屋に対して問題を提議しなかった。それゆえ、貸本屋は金融危機の直後から数を増していった<sup>8</sup>。そして、2000年代にはそれまでは無

<sup>6</sup> パク・インハ、ソン・サンイク、キム・ソウォンなど、多くの先行研究でハン・ソンハク(한성학)の『永遠の鐘(영원한 종)』を最初の純情マンファ作品として取り上げている。

<sup>7</sup> ノ・スイン 2000の論文など、1960代に活躍したマンガ家のインタビューでよく登場する話題である。

<sup>8</sup> 韓国には大きく分けて二種類の貸本屋が存在する。一冊あたりの決まった料金がかり、貸し

かった大人の女性向けマンガ雑誌が多数創刊され、その中には欧米の作品から影響を受けた作品<sup>9</sup>や、これまでにない実験的な視覚表現技法を取り入れた作品も少なからずあり、業界内部から変化を模索する動向も見受けられた。例えば、韓国の伝統的な要素を純情マンガの題材に採用し、ドラマ化や映画化を積極的に行っていたのである。本論で取り上げる「らぶきょん」はそのひとつである。

## 2. 「花より男子」と「らぶきょん」の位置づけ

「花より男子」は、集英社の少女マンガ雑誌『マーガレット』に1992年から2004年まで連載された神尾葉子による長編マンガである。物語の内容は、平凡な女子高生である牧野つくしが、玉の輿を夢見る両親の願いで、お金持ちが通う英徳学園に入学し、財閥の美少年集団「F4」と出会うことで様々な恋愛を繰り広げるといったものである。主人公同士の出会いがいじめからはじまることや、「F4」がただのお金持ち以上の「財閥」であること、Flower4=F4の名前通りそれぞれ

---

出しを中心にしている「図書貸与店」と、「マンガバン」(バン:部屋という意)と呼ばれる伝統的なマンガ喫茶タイプのものである。「マンガバン」では、一定の金額を出せばいくらかでもマンガが読めるようになっているため、刺激的なストーリーのいわば「工場マンガ」が比較的多く見かけられる。「工場マンガ」とは有名作家が多数のアシスタントを雇い、工場で量産される製品のように短い時間で大量に作り出したマンガ作品のことを意味する。

一般的に「工場マンガ」はアシスタント達のみにより制作されるといっても過言ではないほど企業的に作られ、連載されずに中小出版社や作家個人所有の出版社から直接単行本として出版されるケースが多い。

それに比べ、「図書貸与店」は80年代末から90年代にかけて出現した新しいタイプの貸本屋である。店にもよるが、中にはビデオ、DVDなどの貸し出しも同時に行うところが多かった。1997年、金融危機により急激に増えた失業者救済対策として図書貸与店が勧められたため、90年代末は図書貸与店の全盛期であった。

「図書貸与店」では、ソウル文化社・テウォン CI・ハクサン文化社などの大手マンガ出版社から連載・出版された本を中心に扱っていたが、工場マンガ作品以外のマンガも「マンガバン」にあったように、「図書貸与店」でも工場マンガ作品は扱われてはいたため、「マンガバン=工場マンガ、図書貸与店=大手出版社の雑誌で連載したマンガ」という公式は成立しないが、傾向としては存在する。

薄暗い雰囲気「マンガバン」にくらべ、「図書貸与店」はわりに明るく、気軽に寄れる場所のイメージが強い上、一部の店では小説(主にファンタジー小説やライトノベル)も扱っていたため親や学校による制限も少なかった。

2000年代以降、マンガバンと図書貸与店は「全国マンガバン・図書貸与店協会」という団体を作り(現在は全国図書映像貸与店協会に変更)、社会的にも積極的に活動した。一時期、大手出版社のテウォン CI がラッピングを外した単行本の返品を断ったことで、テウォン CI から出版される本や、テウォン CI と契約を結んだ作家の本を在庫禁止するなど、マンガ業界における影響力が大きかった。現在はマンガのウェブ化傾向で、「マンガバン」と「図書貸与店」両者とも数が顕著に減ってきており、2008年に実施された韓国の文化体育観光部の調査によると、2001年には5140億ウォンだった貸本屋業界の売り上げが、2008年には732億ウォンにまで低落したという。

<sup>9</sup> コマ割りや描線、演出など、主に視覚表現の面で、絵画的な技法を取り入れるなどしてヨーロッパのスタイルを借用したマンガがあった。以前にもそのような画風の作家はいたが、商業誌に掲載されることはほとんどなかった。

れ個性のある美少年が4人も登場することから、男性主人公のファンでなくても楽しめるところが読者の支持を得て、2013年現在、女性向けマンガの歴代1位にあたる6000万部の驚異的な発行部数を記録している<sup>10</sup>。

1995年の日本での映画化は商業的には成功したものの、ブームに至る程の定着はしなかった。それとは対照的に日本・台湾・韓国・中国でそれぞれ制作されたドラマ版は人気を博した。最初のテレビ・ドラマ版は2001年に『流星花園 -Meteor Garden-』というタイトルで台湾にて制作され、2005年には日本でもドラマが制作された。韓国と中国ではそれぞれ2009年にテレビ・ドラマが制作され、日本と中国では特に反響が大きかったことから、日本では2007年に、中国では2010年に続編が制作された。さらに日本では2008年に再び映画化されるなど、大きな人気を集めた。

映画やドラマ以外に、アニメ、ゲーム、小説なども制作され、メディアミックスも盛んに行われた。韓国では、1990年代初頭から幾つかの小規模出版社がタイトルを変えながら海賊版の形で発行したものが流通していたが、1998年にソウル文化社が正式に集英社と契約し、1998年からマンガ雑誌『WINK』(出版社)で翻訳版の連載を開始した。海賊版として数回発行された作品が合法的に連載されることは極めて異例なことであり、またその作品が再び人気を集めることも一般的ではない。こうして「花より男子」は海賊版時代から韓国読者の大きな支持を得て、いまや韓国における日本の少女マンガを語る時に外せない重要な作品として扱われている。

一方、「らぶきょん LOVE in 景福宮」は、「花より男子」が連載された韓国で最も有名な純情マンガ雑誌『WINK』に、2002年から2011年にかけて連載されたパク・ソヒの作品である。「もし韓国に皇室が残っていたら」という設定に基づき、平凡な女子高生のシン・チェギョン(신채경)が、祖父同士の約束による政略結婚によって、いきなり皇太子妃になるところから始まる。連載初期から爆発的な人気を集め、21巻までの総発行部数は韓国国内で200万部を超え、これは韓国の歴代マンガ発行部数2位にあたる。本作のヒットには、連載途中の2006年1月にドラマ版が制作され、放送されたことが大いに貢献した。ドラマ版の「らぶきょん」は日本や台湾などでも放送されており、2006年には日本の出版社である新書館から発行されていた雑誌『ウンポコ』に連載され単行本も出版された。6話分が掲載された後、続きを単行本のみで発行し、2012年9月に28巻で完結した<sup>11</sup>。韓国では、10回以上各放送局で放映されたため、ドラマの人气が「らぶきょん」の日本での出版に影響を与えたと思われるが、日本で「らぶきょん」の最初の単行本が出版されたのは2006年3月であり、2006年7月の初のドラマ版の放送より早かったことがわかる。とはいえ、韓国から日本に輸出され和訳された純情マンガの中で「らぶきょん」が最も多い発行部数を記録したことの背景に、ドラマの影響が大きかったことは間違いではないだろう。近年では、同作品を原作とするミュージカルも日本で上演され、また日本だけではなく、台湾、中国、インドネシア、フランス、イタリアなど10カ国以上でコミックスの著作権契約が行われている。

少女マンガと純情マンガを比較するにあたり、この2作品を選んだ理由は、第一に両作品ともそれぞれの国で女性向けマンガ/マンガの最多発行部数を記録し絶大な人気を集めた作品であり、両国においてそれぞれ翻訳出版されているからである。また、流行に敏感な女性向けマンガの特質上、多くの読者やマンガ/マンガ家、作品に影響を与え、マンガ/マンガ業界に

<sup>10</sup> <http://www.mangazengan.com/ranking/books-circulation.html>

<sup>11</sup> 『ウンポコ』は2009年に無期限休刊した。

おける一つの新しい流れを作った作品だからである。第二に、「花より男子」は日本におけるバブル崩壊後の1992年に登場したのと同様、「らぶきょん」も韓国が金融危機によりIMFから資金援助を受けた後の2002年に登場したというように、両作品が刊行した際の社会的背景が類似しているからである。平凡な少女とお金持ちの美男子が恋愛関係を持つにいたるといった設定ゆえに、両作品はシンデレラ・ストーリーと呼ばれることもあるが、それに対する社会の評価はともかく、経済状況の悪化による不況の中でこのような物語の作品が生まれ、読者の支持を受けたことは印象的である。このような様々な特徴から、マンガ／マンガ史的な位置においても共通点があると考えられる。

日本の少女マンガは1950年代から1960年代後半にかけて初期のスタイルが築かれ、1970年代に現れた「花の24年組」を筆頭に物語性を重視する傾向がうまれたが、1980年代以降は衰退、細分化される傾向があった。「花より男子」はその後に連載された作品である。一方、韓国の純情マンガは1950年代後半から1970年代初頭までの定着期の後、1980年代から1990年代初頭までは復興期とも呼ばれる黄金時代を迎えたが、その後は規制などにより衰退していった。「らぶきょん」は黄金期後のマンガである。

2作品の連載が始まった時期は同じではないが、マンガ／マンガ史の観点からみると、この2作品が登場するまでのそれぞれの国の時代背景には共通点が見いだせる。それに加え、平凡なヒロインと、彼女との格差がある男性主人公、そして主人公たちの恋愛を妨害する勢力の出現、ストーリーの冒頭で主人公たちが対立関係にあるといったキャラクター設定やストーリー展開における共通点もみられることから、比較対象に適していると考えられる。

### 3. 作家からみた「花より男子」と「らぶきょん」

「らぶきょん」の作家であるパク・ソヒ(박소희)は2000年に「靈魂結婚式(영혼결혼식)」という作品でソウル文化社主催の「ソウル文化社新人マンガ大賞」を受賞してデビューした。初期の作品は、知的障害のある娘を育てるシングル・マザーの話や、死んだ彼氏の面影を求め田舎の実家を訪ねる女性の物語、再婚によって兄弟になった女性と男性の恋を描いた「リアル・パープル」(図3)など、大人の女性をターゲットにした重い内容の作品が多い。「らぶきょん」以前は、ソウル文化社の『NINE』という大人の女性向けのマンガ雑誌で活動し、2000年の『NINE』廃刊後、同じ出版社の『WINK』に活動の場を移した。

『WINK』は大人向けの『NINE』よりも若い読者層をターゲットしているため、「らぶきょん」の連載を機に彼女のマンガのスタイルは変化を見せた。それは、日本のマンガ業界では例外的なことである。少女マンガを含め、日本のマンガ業界では大人向けマンガだけを描いてきたマンガ家がそれより低い年齢層向けのマンガに移ることは極めて少ない。幅広い年齢層向けのマンガを描いてきたマンガ家の安野モヨコにしても、少女マンガ誌である『別冊少女フレンド』(講談社)からデビューしており、女性向けのマンガ家<sup>12</sup>から少女マンガ家に転向したとは言い難い。男性向けのマンガの連載事情も同様であり、少年マンガを描いてきたマンガ家が青年マンガ誌に移

<sup>12</sup> 安野モヨコは「さくらん」や「働きマン」など、青年向けマンガ誌で発表した作品でも有名ではあるが、実際のところ、「ハッピーマニア」などの作品を含め、大人の女性向けの雑誌/マンガ雑誌で活動した期間の方が長いため、ここでは女性向けのマンガ家という言葉で説明した。

って連載することは少なからずあるが、逆の例はごく稀に存在するのみである。

このように彼女にとってはある意味、型破りな作品でもあった「らぶきょん」連載終了後は、絵、物語ともに「らぶきょん」に近いスタイルの「サロン H」(살롱 H) (図4)を2013年11月までウェブで連載した。

作家としてのパク・ソヒの特徴をもう一点指摘すると、彼女が大学でマンガを専攻していたことは重要である。母校である公州大学校(공주대학교)(当時の名前は公州文化大学(공주문화대학))は、1990年に韓国で初めてマンガ芸術学科という学科を創設した大学である。

一方、「花より男子」を描いた神尾葉子は1986年、集英社の『ザ・マーガレット』(集英社)に「はたちのままで待ってる」という作品でデビューした。その後、バイセクシャルの男性主人公と恋に落ちる主人公を描いた「めりーさんの羊」(全5巻)(図5)など、幾つかの作品を発表した後、1992年から連載した「花より男子」で一躍人気作家となった。

「花より男子」の連載終了以降は、『別冊マーガレット』(講談社)に移り、「キャットストリート」(全8巻、2004-2007)を発表した。その後少女マンガ家としては珍しく、男性向けマンガ雑誌である『ジャンプスクエア』(集英社)に女子高生プロレスラーのマンガ「まつりスペシャル」(全4巻、2008-2009)(図6)を連載し、その後再び『別冊マーガレット』で「虎と狼」(全6巻)を発表した。現在は『別冊マーガレット』に「いばらの冠」を連載しており、「まつりスペシャル」以外の作品はすべて『マーガレット』系列の雑誌で発表しており、「花より男子」の連載終了以降、『別冊マーガレット』に移る前までは『マーガレット』を中心に活動していた。

デビュー以来、ほぼすべての作品が10代の少女向けのマンガであり、独自のコミカルなラブ・ストーリーが読者の支持を得て、今や日本を代表する少女マンガ家の一人と言っても過言ではない。

#### 4. 掲載誌から見た「花より男子」と「らぶきょん」

韓国と日本のマンガ／マンガ家は、その多くが雑誌の連載を通じて発表される。雑誌のイメージや傾向で掲載される作品の方向性が決められることも多いため、雑誌とマンガ作品は非常に密接な関係にある。したがって、対象の2作品を比較する前に、それぞれのマンガが掲載された雑誌の基本情報について記述しておく。

「花より男子」が連載された『マーガレット』(図7)は、1963年に創刊された雑誌である。本雑誌は、日本の大手出版社である集英社を代表する少女マンガ雑誌の一つで、創刊当初は総合少女週刊誌として出発したものの、後にマンガ専門の雑誌となった。1988年からは月2回発行されるようになり、その発刊ペースは現在まで続いている。

主な掲載作品には、「花より男子」に加え、「ベルサイユのばら」(池田理代子、1972-1973)、「エースをねええ！」(山本鈴美香、1973-1980年)「SWAN」(有吉京子、1976年～81年)、「絶愛-1989-」(尾崎南、1989-1991年)などがある。姉妹誌として『別冊マーガレット』(月刊)、『別冊マーガレット sister』(不定期刊、デラックスマーガレットのリニューアル版)、『ザ・マーガレット』(隔月刊)が現在刊行されている。「花より男子」が連載されていた2001年の毎月の発行部数は34万部であったが、2011年に約9万部前後で推移しており、マンガ業界全体が沈滞しているこ

ともあり、相当減少していることがわかる。

一方、『WINK』は韓国の手出版社のソウル文化社で刊行されている唯一の女性向けマンガ雑誌である。1993年に創刊され、2013年現在、韓国で最も長く続いている女性向けマンガ雑誌である。創刊当時から2011年12月までは月2回発行されていたが、2012年1月からは月刊誌となった。しかし、同年7月に『コミックジンWINK』（ウェブ用のコミックマガジン）（図8）に路線を変更することとなり、再び隔週刊誌に戻った。主要作には韓国の最も有名な純情マンガ作品の一つとも呼ばれ、後ほどオンラインゲームとしても制作された「レッド・ムーン」（ファン・ミナ／황미나、1994－1999）と、「リネージュ」（シン・イルスク／신일숙、1993－1996）、そして『WINK』の新人賞を受賞しデビューしたチョン・ケヨンの「アンプラグドボーイ」と「オーディション」（チョン・ケヨン／천계영、1996－1997、1997－2001）、「ホテルアフリカ」（パク・ヒジョン／박희정、1995－1997）などがあり、「花より男子」の韓国語版も本雑誌に連載されていた。『WINK』には、「花より男子」のように、それ以前にも日本の女性向けマンガが連載されたこともあった。「花より男子」の連載開始直後である1999年1月号では、掲載された16作品のうち2作品が日本のマンガ作品であった。掲載作品の半分近くが日本マンガであった男性向けマンガ雑誌に比べると非常に少ないことが分かる。

2014年現在、『WINK』には12作品が掲載されているが、その全てが韓国人作家によるものである。一時期は大人の女性向けのマンガ雑誌『NINE』（1998－2001）や、少女向けマンガ雑誌『MINK』（1995－2010）、『SUGAR』（2002－2005）などの姉妹誌もあったが、発行部数の低迷により廃刊となった。

「らぶきょん」は新書館から刊行された雑誌『ウンポコ』を通じて初めて日本に紹介された。『ウンポコ』（図9）は同出版社が刊行していた『月刊ウイングス』から派生した雑誌であり、エッセイや長編、短編マンガを主に掲載していた。BL作品やマンガ家の出産レポートが掲載されたり、同人誌出身の作家が多数連載を行ったりするなど、珍しい試みがなされていた。「らぶきょん」は創刊号（2005年3月）から6号まで連載されていたものの、7号以降、誌面から消えることとなる（図10）。その後も『ウンポコ』は出版され続けたが、2009年に休刊している。『ウンポコ』は、連載作家が描いたイラストを3D化した表紙を掲載するなど、一般的なマンガ雑誌とは異色の印象があり、実際「らぶきょん」を含め、連載されていた作品も個性的である。

## 第2章 視覚表現をめぐる違いの比較

### 1. 出版の場と形態における違い

「らぶきょん」と「花より男子」は、両作品とも雑誌に連載されていた。同じマンガ／マンガ誌ではあっても、文化・言語によって相違がある。それは単行本、特に翻訳版において顕著である。というのも、ページの進行方向や文字列の伴うセリフ、独白の進行方向の違いを考慮に入れる必要があるからである。

マンガを含め、韓国と日本の出版物はページの進行方向が異なる場合が多い。欧米のコミックと同じく左から右へとページが進んでいく韓国に対して、日本のマンガは右から左へと読む(図 11、図 12)。これは文字表記の方向の違いが大きな原因となっている。

日本では横書きと縦書きが併用されているが、圧倒的に多いのは縦書きである。特にマンガにおいては特別な事情でない限り、縦書き表記を採用している。こうした文字表記は吹き出しの形にも影響を与える。純情マンガの吹き出しが横長であるのに比べ、少女マンガの吹き出しは縦に長くなる傾向がある(図 13)。韓国では近年日本のマンガを翻訳する際に、マンガを読む方向を変えないことが多く、吹き出しの中に入る文章のみを横書きで掲載する傾向にある。しかし縦長の吹き出しに横書き表記でセリフを記載することが困難な場合、まれに吹き出しの形に合わせて縦書きにしてしまうこともある。これは横書きに慣れている韓国の人々にとっては違和感のある表記であろう。

それに対して日本では、韓国および欧米のマンガを翻訳する際に、文字を横書きのまま掲載している。また、ドイツやフランスなどでは、韓国と同じく日本のページの方法をそのまま残し、文章の方法だけを変えて出版することが多い<sup>13</sup>。加えて、『PINK DIARY』など、日本のマンガ・スタイルの作品が発表される時は横書きの表記を採用しているにも関わらず、横長の吹き出しと縦長の吹き出しを併用している。

既に仕上がった原稿を単行本として翻訳、出版する時は、読み方向は違ってもそれほど問題にならない。しかし、異なる文字表記を採用しているマンガを雑誌に翻訳、掲載する場合、状況はより複雑である。雑誌全体の読み方向と逆の読み方を採択している作品を載せることになるからである。この問題に対応するために使われている方法として、原稿を反転(裏焼き)する方法、もしくは、作品の掲載順を最後にして、巻末から読ませるという方法がある。『ウンポコ』では「らぶきょん」を掲載するにあたり後者の方法を選び、裏表紙に「らぶきょん」のイラストを掲載していた。

「花より男子」は韓国で単行本として出版される際に、日本と同じ右綴じ左開きで製本し、文字だけを横書きにして掲載したが、『WINK』に掲載するにあたり、原稿を反転することで掲載した。その結果、雑誌の連載分の中には一ページずつ前にずれてしまい、本を開いた時に見える左右のページ、つまり見開きページが原作と違うこともあった(図 14)。一般的にマンガ／マンガ

<sup>13</sup> 呉(2004)は、ヨーロッパのマンガを日本向けに翻訳する場合、右開きにしないと親しみを持たれないため、版を裏焼きすることがよく行われるが、裏焼きすると人物の利き腕が左右逆になり、場合によっては絵に修正を加える必要が出てくると指摘する。呉 智英「日本マンガとヨーロッパマンガ」『マンガ研究』 vol. 5 日本マンガ学会 2004 pp. 100-106

家はネーム(絵コンテ)を描くときから左右のページが一つの画面でもあると認識してコマを構成しており、さらには(図 15)のように読者がページをめくる直前に目にするところに仕掛けを施すことが多いことを考えると、ページがズれることで作品の面白さが損なわれるおそれがある。

こうした問題は、読者が両方の読み方向に慣れるように編集を工夫すれば解決するようと思われるかもしれない。しかし、ページの進行方向や文字列の問題は、吹き出しに入る台詞や文字の方向の違いにとどまらない。例えば、韓国や欧米などでページが左から右へと流れていくマンガを描いてきたマンガ家が、いきなり右から左へと進む右綴じ左開きの体裁で作品を描くことになると、ストーリーの進行方向の違いとともに登場人物の進行方向の違いも意識しなければならなくなる。京都精華大学のマンガ学部、その中でもストーリー・マンガ・コースにはマンガを勉強するために日本に来た留学生が多く在籍しているが、彼らがよく教員に指摘されがちな問題の一つが、この「進行方向」をどう描くかということである。今まで描いてきた進行方向とは逆の向きでマンガを描けばよいという単純な問題ではなく、作者が望む通りに読者の視線を誘導していくためには、長期間の反復練習を要する。加えて、マンガとマンガにおいてコマはストーリーの流れに沿って視線を導くものであるのみならず、ページの中のコマ自体が一枚のイラストのような絵としての機能も有している。マンガの見開きページ、つまり本を開いた時に見える二つのページは単なるコマの集まりではなく、ページをめくった読者の目に入る最初の画面なのであり、その意味において作者や読者がともにページの進行方向から受ける影響は大きいのである。

読者は見開きの全画面を見てから、最初のコマに視線を向けるのが一般的であり、作家もそれを自覚し、演出として用いている。少女マンガの具体例ではないが、日本を代表する少年マンガ家の一人である高橋留美子は、見開きページ、もしくは一つのページの両サイドに男女の主人公が斜め向きで相対している絵を意識的に入れ、登場人物同士の関係を読者に示唆することがある<sup>14</sup>。

女性向けマンガ／マンガはあらゆるジャンルの中でも、とりわけ様々な視覚表現が重視される傾向にある。例えば、吹き出しに関しても、ただセリフを表記する枠組みであるのみならず、絵の一部として重要な働きをしている。たとえば、横長の吹き出しは安定感や静寂感を感じさせ、それに対して縦長のセリフは場合によっては緊迫感や不安を感じさせる効果がある。

さらに、吹き出し内に記述される空白は主人公の感情を表す役割も果たしているため、縦長の吹き出しに横書きの文字を入れてしまうと上下に必要な以上の空白が生まれ、作者の意図と異なる演出になってしまいかねない。

「らぶきょん」と「花より男子」の背景の描きこみを比べてみると、そこにも差異が見られる。ベタを細かく使って背景を表現している「らぶきょん」と、淡泊な表現方法で余白を多用している「花より男子」では、本を開いた瞬間のイメージが異なる。(図 16、図 17)その理由の一つとして考えられるのが、出版される本の大きさの違いである。

2000年代前後から一部の純情マンガの作家たちがA4の原稿用紙を使い始めたものの、多くのマンガ／マンガ家はほぼ同じB4サイズ(縦364mm×横257mm)のマンガ原稿用紙を使用している。しかしながら一般的に単行本として出版される際、日本の少女マンガがB6(縦182mm×横128mm)前後のサイズで出版されるのに対して、韓国の純情マンガはA5(縦210mm×横148mm)前後のサイズが多い(図 18)。

<sup>14</sup>貸本マンガ研究会編・著『貸本マンガ RETURNS』ポプラ社、2006 p. 193

原稿が小さいサイズの本に掲載される場合、1ページあたりの情報量が多すぎると縮小されてしまい、非常に読みづらくなってしまふ。また、縮小により、特定の種類のスクリーン・トーンは原稿通りに仕上がらない可能性がある。しかし、縮小により線のブレが消え、描線が綺麗に印刷されるという利点もある。その一方で、もともとの原稿サイズに近い比較的大きいサイズの本に掲載される場合、小さいサイズのものに比べて原稿に近い仕上がりになる。

そうした理由から両国では、互いの国のマンガを輸入して販売する際、サイズの調節を行うこと無く、もともとの判型に従って製本を行っている。作家の立場からすると、想定していなかった判型に印刷されることは大変な問題である。そして読者に対しても、判型が変更されることによって必要以上の窮屈感や余白を意識させてしまう場合がある。

実際のところ少女マンガだけではなく、純情マンガも他のジャンルのマンガ／マンガに比べて「背景を描き込まない」という指摘をよく受け、時には画力の問題が問われたりもする。しかしそれは他ジャンルより心理描写が多いという特徴から、空間よりは雰囲気表現することによって、読者が感情移入しやすくするために意図的に行われることもある。背景の細かな描写よりは登場人物の顔を強調して描くことで、読者にキャラクターの感情の変化を伝えたり、顔や瞳を大きく描いたりすることによって、読者が感情移入しやすくなるのがその目的なのである。

特に少女マンガ界ではそのような傾向が強く、作品のテーマによっても異なるものの、登場人物がいる場所を読者に分からせる程度に背景描写を抑えるように編集部から要求されることも珍しくない。つまり、少女マンガと純情マンガにおける背景描写は単に読者にキャラクターがいる場所を説明する以上の意味を持っており、このような理由は両者を視覚的に区別させてしまう原因にもなりうる。

## 2. 絵柄の流行と制約における違い

### (1) キャラクターの描き方

上述したように女性向けのマンガには視覚表現が重視される特徴があると言われているが、少女マンガ業界では絵柄の制約<sup>15</sup>の移り変わりが表現にも影響を与えている。実際に「花より男子」でもその流行の変化がうかがえる。

「花より男子」のヒロイン、つくしの顔の描き方に注目してみれば、連載後期には丸い顔と大きくて丸い目からなっており、眉間の幅がやや広く取られ、まつ毛や瞼の描写は控えめなものとなっている。鼻もなるべく目立たないように描き、目から口までの距離が短く、そして厚みのある唇も特徴的である(図 19)。これを連載初期の絵と比較すると大きく異なっていることがわかる。同じキャラクターであるにもかかわらず、初期は癖毛だった髪の毛が後期ではストレートに、やや下がっていた太い眉毛は細く上がった形になり、垂れ目がちな眼も釣り目へと変化している(図 20)。初期は下まぶたを描かなかっただのに対して、後期になると、細い線で下まぶたを描くようになる。上と下のまぶたが繋がっていた描き方も連載後期には見られなくなった。瞳の形は、

<sup>15</sup> 本論における「制約」には、時代によって変わる視覚表現の流行について、出版社からの要請などにより作家自身が意識しなければならなくなる状況を含む。

真ん丸から少し縦に長い丸になり、ハイライトの入れ方もシンプルなものに変化した。正面から見た鼻の形は連載初期の鋭い形から丸みのある形になり、角度のついた顔にペンを使って鼻に陰影をつけていた描き方も、よりシンプルな線描に変わっている。

横顔から見た鼻も連載後期には若干短く描かれており、鼻の先も少し高くなっている。顔の輪郭にも変化が見られ、特にあごが短く、シャープになっていることが分かる。初期には、長く幅の細い顔に対して丸あご気味に描かれ、当時「花より男子」が連載されていた『マーガレット』の他の連載作のキャラクターにも似たような特徴を指摘できる。卵形に近いが、下唇からあごの先までの長さが現在の連載作のキャラクターより長く、とがっていないため、少し頬が下がっているようにも見える(図 21)。全体的に丸く、短いあごの先がとがっていて逆三角形にも見える後期の顔の描き方とは異なる印象を受ける(図 22)。

特に、横顔のあごが少し奥まっているのが連載後期の特徴で、(図 23)の通り、鼻からあごまでが以前より多少短くなり、顔全体が立体的に見えるようになった。

唇の描き方の変化も目立つ。「花より男子」の連載が始まった頃の『マーガレット』に載っているほぼ全てのマンガから、くつきりと描かれた上唇を見ることができる(図 24)。作家によっては下唇を完全に描かず、短い線を引くことで表現する場合もあるが、上唇は山まで丁寧に描き、場面によっては黒く塗ったり線を重ねたりして陰影をつけている。

この特徴は、1999年の『マーガレット』の掲載作品にはほぼ見受けられず、「花より男子」でも同時期にあたる20巻を前後に見られなくなる。後半では上唇の描写がシンプルになるとともに、唇全体が厚くなっていくことも一つの傾向である(図 25)。口は上下に長く、細い逆三角形に近い形から全体的に大きく描かれるようになり、(図 26)のような変化を見せる。驚いたときの口より、笑うときの口の形に大きな違いを見出すことができる。

男性の登場人物にも主人公と同様の変化を指摘することができる。あごの先が丸く、顔の形は長細かったのが徐々に顔面の幅が広くなり、あごはとがった形に変わる。眉毛や、下まつげ、目から鼻までの距離の変化も女性主人公の顔の変化と酷似している。男女主人公ともに、顔や鼻の長さが短くなったことで、後期に進むほど幼く、可愛い印象を受けるようになった(図 27)。見た目の年齢に影響を与える要素の一つに、身長と頭の上下の長さとの比率を意味する頭身がある。「花より男子」の登場人物において頭身の変化はそれほど大きくないものの、顔の幅が広くなったことで比較的顔が大きく見え、キャラクターが幼くなったような印象を受ける(図 28)。

少女マンガの読者の年齢層は、目の大きさや身体に対する頭の大きさによって区別できる。一般的に、低年齢向けの少女マンガのキャラクターほど目や頭が大きく、目から鼻までの距離が短い傾向にある。実際のところ、作者がいかなる意図によってキャラクターが幼くみえるように描いたのかを把握することはできないが、少なくとも『マーガレット』の場合、「花より男子」の連載初期に比べると雑誌から性的表現が減る傾向にあり、そのことを鑑みるのであれば、何らかの理由で『マーガレット』の対象年齢が低くなったこととの関連性を見いだせるかもしれない。

このように、ここ10年間の『マーガレット』には、掲載作品全体を通じた、一貫した絵柄の変化を見て取ることができる。実際に雑誌の編集部などでも新人の持ち込みや投稿作品に対して、上に述べたような各時期の絵の特徴を生かすようにアドバイスを行っている<sup>16</sup>。

<sup>16</sup> 筆者は約12年間韓国と日本の教育機関でマンガ制作教育を受けてきた。女性向けマンガ家を志望していることから、必然的に純情マンファと少女マンガに多く触れてきた。しかし大学時代

少女マンガの場合、作家固有のスタイルのみならず、それぞれの雑誌独自のスタイルが重視されるため、一つの少女マンガ雑誌を基準にすべての少女マンガの特徴を語るには無理があるかもしれない。しかし、各雑誌がターゲットにしている年齢層や追求しているイメージはそれぞれ異なるにも関わらず、いわばオーソドックスとも言える雑誌の連載作には、雑誌を越えて共通する絵柄の変化を見て取るができる。

『別冊フレンド』は『マーガレット』創刊の2年後、1965年に講談社から創刊された雑誌である。雑誌のウェブ・サイトに記載された本雑誌のコンセプトである、「10代の女の子の野望や欲望を叶える漫画雑誌」の通り、『マーガレット』系列の雑誌と比較して性的表現において自由な傾向がある。その読者の多くは中高生であり、集英社の『マーガレット』や小学館の『少女コミック』などと共に中高生向けの人気少女マンガ雑誌の一つである。

神尾葉子とほぼ同時期にデビューし、現在も人気作家の一人として活動している上田美和は、講談社の『別冊フレンド DX Juliet』や『別冊フレンド』など、主に別冊フレンド系列の雑誌で作品を連載してきた。彼女の作品は、第23回講談社漫画賞の少女部門賞を受賞した代表作の「ピーチガール」を含め、学園恋愛を描いたものが多い。注目すべきなのは、彼女もまた画風を変化させているのだが、それは、作家固有の変化というよりは、「花より男子」のそれと似たような変化を看取することができるのである。「花より男子」と同じ1992年に連載が始まった「Oh! my ダーリン」と、2004年に連載が終了した「ピーチガール」を比較し、上田の画風の変化を見てみると、「Oh! my ダーリン」においては人物の顎を長く、顔の幅を狭く描いていたのが、「ピーチガール」では人物の顔が、丸く幅の広いものに変化し、顎も短くなっている。また、垂れ目であったものが、少しずつあがった目になったことや、唇が薄いものが厚くなったことも、先述した「花より男子」の変化と類似している(図 29)。さらに上田は最新作「あるいていこう」において、「ピーチガール」よりも顎を短く、尖らせて描き、下まぶたを強調することなく描いている。また、鼻はよりシンプルに描いており、こうした絵柄の変化は、神尾葉子の最新作「虎と狼」のキャラクターの特徴とも共通している(図 30)。

一方、「らぶきょん」の1巻と27巻の表紙イラストを比較すると、27巻のイラストでは1巻よりも眼の間隔を離して描いており、目から鼻までの距離も多少短くなっている(図 31)。それにより、連載初期はやや長めの逆三角形に近かった顔の形が、後期では逆正三角形に近づいている。口や鼻も若干小さくなり、唇のシワの描き方が以前よりシンプルかつ淡くなっている。正面や角度のついた顔では変化が伺えないものの、横顔を見ると、少し鼻が高く描かれるようになっていくことを確認することができる。正面か描かれた顔では、顎の形はあまり変わっていないものの、横顔を比べてみると連載初期の顎の方がよりも奥まっている。

眉毛の描き方には、男女のキャラクターともに目立った変化は見られない。「花より男子」の男女キャラクターの眉毛の太さには性差が見られない(図 32)のに対して、「らぶきょん」の男性キャラクターの眉毛が、女性キャラクターと比較して太く描かれており、この特徴は後期に至るまで一貫している。この二作品以外にも、時代を問わず、純情マンファ作品は登場人物の性別によって眉毛の太さが描き分けられることが多い(図 33)。

こうした画風の変化の中で最も顕著なのは目の描き方である。初期の目元はくっきりとした線

---

から日本に移って、日本でマンガを描いて編集者に見せるたびに、評価がいいか悪いかは別として、「これは100%日本のマンガとは言えない、どこかが違う、日本の少女マンガの絵柄に変えるべき」と絵柄や演出を中心に様々な指摘を受けた。

で描かれ、黒い瞳はハイライトを最小限に抑えて描かれていた。それに対して後期になると、屈曲の少ない線を幾重にも重ねて引くことで上下のまぶたを表現し、まつ毛の量も増やして描くことにより目元をより奥深くみせている。そのことによって、横長の眼に変化している(図34)。「花より男子」でも連載初期には奥深い目元が描かれていたものの、後期になるとその描き方は影を潜めるようになった。「らぶきょん」連載開始後の『WINK』では、以前より下まぶたや下まつ毛を濃く描き、上下の瞼が一部つながるほどしっかりと描写する作品が増加している。長期的な流行と断言することはできないが、近年の傾向の一つとみなすことができる。

しかし、「らぶきょん」では、「花より男子」と比較して目の大きさの変化に乏しく、キャラクターの顔や体型に変化は生じていない。「らぶきょん」には、「花より男子」のような顕著な変化が看取できないのである。「花より男子」の連載期間が12年間であったのに対して、「らぶきょん」のそれが9年間と比較的短かったこともその要因であろう。

加えて、パク・ソヒが「らぶきょん」を連載する前に描いた「リアル・パープル」は、「らぶきょん」と同じ作家が描いたとは思えないほどスタイルが異なっている(図35)。そこからは、彼女が「らぶきょん」を機に絵のスタイルを一変させたことが伺える。「らぶきょん」は「リアル・パープル」連載終了後に間をおかず連載が開始された。また、絵柄の変化は連載初期から中盤までのエピソードに集中して看取できるのである。そのことを鑑みるのであれば、「らぶきょん」の連載初期の絵柄の変化は、新作に適した新しいスタイルを構築するためであると考えられ、必ずしも絵のスタイルの流行を受けて生じたものであるとは限らない。「らぶきょん」の次の作品である「サロンH」でも絵の特徴は前作から大きな変化はない。

「らぶきょん」が連載されていた時期の前後『WINK』の掲載作品を比べてみると、キャラクターの眼が全体的に大きくなっており、かつて主流であった写実的なスタイルが見られなくなった(図36、37)。『マーガレット』がそうであったように、読者の対象年齢の低下が主な要因であることに加え、『WINK』の場合、同出版社から発行されていた低年齢向けの姉妹誌『MINK』が廃刊になったことも影響している。

このように、少女マンガと純情マンガの作家たちの間には、意図的に画風を変えていく傾向がある。それは読者の声と編集者の意向、他の連載作品からの影響、もしくは作家自身の好みなどに起因している。また、流行のスタイルを追いかける／追いかけさせられることもあり、作家独自のスタイルが流行のスタイルになることもあることも少女マンガと純情マンガに共通している。

しかしながら、少女マンガ業界は、そこでどういったスタイルが流行しているのかがはっきりとしており、そのスタイルから逸脱している作品に対して排他的であるという傾向がある。それに対して、純情マンガ業界では、より多様なスタイルが許されている。また、日本ではほとんどのマンガ作品は、雑誌で連載された後に単行本として改めて出版される。それに対して韓国では、作家個人が自身の出版社を所有し、制作したマンガを雑誌で連載することなく、描き下ろしの単行本として出版することも珍しくない<sup>17</sup>。

<sup>17</sup> マンガ家の個人出版社の数や出版状況などについて行われた研究は皆無であるが、初期の純情マンガ家のミン・エニ(민애니)のアシスタント出身で、1980年代に活躍したマンガ家であるキム・スク(김숙)の例を見れば分かりやすい。彼女は2000年頃に「도서출판 담쟁이(図書出版タムジェンイ)」という個人経営の出版社を作った。自分の作品や、ストーリーのみ手がけた作品、また彼女のアシスタントをしていた弟子たちの作品などを出版することが多い。人気マンガ

また、韓国の純情マンガは、日本の少女マンガに比べて雑誌の数が少なく、また、ジャンルの細分化がなされていない。それゆえ、一つの雑誌の中に比較的多様な表現様式で描かれた純情マンガが広い年齢層に向けて掲載されることが多く、そのことが純情マンガ業界では絵柄の制約がそれほど強くない原因であると考えられる。また、作家ごとに独自の表現を用いて差別化を行っている場合が多く、癖の強い作風の作家でもそれを個性として描くことが認められる反面、一方ではターゲットにしている年齢層と絵柄が合わない場合もある。具体的な差別化の理由については第3章で詳しく述べることにする。

## (2) 描線の特徴

近年の少女マンガでは肥瘦のない均質な描線が流行している。それは、描くときの力を調節することで太い線と細い線を使い分けるのではなく、均等な力で太さの変わらない線を描く技法であり、「花より男子」にもそうした線の描き方を見ることができる。連載中期では抑揚のある筆戦でキャラクターを描いていたのに対して、後期になるとキャラクターは均等な線で描かれるようになる(図 38、39)。初期の絵でも均等な線は頻出するが、その線と後期の線は質としては同一のものではない。例えば、(図 40)の線は均等で細いが、服のしわを表現した線に注目すると、線にブレが見られ、弱々しく軽い印象を受ける。(図 41)から分かるように、男性キャラクターのヘアスタイルは変化していないにも関わらず、左の画像のように髪の毛に弾力がなくぼさぼさした印象を感じるのには連載初期のこのような線の特徴による。連載が後期に向かうほど、細く、均等で、力のある線が使われるようになり、2012年に完結した同作家の「虎と狼」でもこの傾向は続いている。

「らぶきょん」では、初期において人物や背景に使われた線とほぼ同じ太さで描かれていた髪の毛が後期になるとより細い線で描かれるようになったことを除くと(図 43)、描線の変化は少ない。パク・ソヒは連載の途中からコンピューターを用いて制作を行うようになったが、その後もメリハリのある線を使い続けている(図 43)。パク・ソヒがウェブで連載した「サロン H」でも同種の線を見ることができる。

違いをより明確に確認するために、上記の図 39 と同時期に描かれた「らぶきょん」(図 44)の画風を比較すると、少女マンガと純情マンガの線の流行の特徴がより明らかになる。

パク・ソヒより少し前にデビューし、現在まで活動している純情マンガ家の一人にパク・ウナがいる。「多情多感」、「パンウルコンジュ」、「スウィーティージャム」などの作品を『ISSUE』(テウオン CI)や『PARTY』(ハクサン文化社)を中心に発表し、今でも両雑誌に連載を持っている。

2000年前後に『ISSUE』に連載した「多情多感」と、現在同雑誌に連載中である「ノクターン」のスタイルを比較してみると、眼が小さく丸い形へと変化し、眼と口の幅が短くなり、そして目元が奥深く強調されるようになっており、こうした点は「らぶきょん」の変化と共通している(図 45)。

しかし、「らぶきょん」が連載後期に進むほど細い線で髪の毛を描くようになったのに対して、「多情多感」では髪の毛と人物において線を描き分けていたものの、現在は同じ線で髪の毛や人物を描いている。線の太さも以前より太くなっている。『ISSUE』に連載されている他の作品の

---

家としての知名度を利用し、ファンに直接自分の手がけたマンガを提供していると考えられる。

描線をみても、作品全般に見られる共通点や傾向が存在するとは言いがたく、このような描線の変化は、彼女の個性に関わっている(図 46、47)。

「らぶきょん」と「花より男子」には、吹き出しで使われている描線の違いを見て取ることができる。「花より男子」では登場人物が叫ぶ場面のような特別な場面ではない限り、一律の線で吹き出しを描いているのに対して、「らぶきょん」は場面に応じて吹き出しの形や、描線を変えている。「らぶきょん」では図 48 から分かるように、メリハリのある線を使ったり、同じような形の吹き出しを描くときにも、線の太さを変えて描いたりしている。機械的な形を避けるために丸定規を使うことがあっても、基本的に仕上げの際には定規を使わずにペン入れをすることがルールになっている。特に作品の後期にはコンピューターで描いた吹き出しが登場するが、これは少女マンガにおいては稀な描き方である(図 49)。韓国と比較して日本のマンガ業界はコンピューターを使って原稿を描くことにあまり積極的ではなく、とりわけ少女マンガはその傾向が強いジャンルであった。最近コンピューターを使った原稿に対しても好意的な意見が増えてきたものの、デジタルを用いるマンガ家であっても、下書きやペン入れ作業は手書きで行い、それ以降の作業のみをコンピューターで行う場合が多い。このように、絵柄だけではなく描線に関しても流行や制約が異なる点は非常に興味深い。

### 3. コマ割りの特徴から見られる違い

コマ割りの仕方は作家によって異なり、定式化されたルールが存在するわけではない。そのため、描線や絵柄の特徴に比べると流行を詳らかにすることは困難である。しかし、コマ割りはあくまでも視覚的な表現の一部であり、作家の自己表現のみが目的ではない。コマ割りは作家が作ったストーリーを読者に案内するための役割も果たしていることを考えると、コマ割りは読者のためのものであり、したがって読者のニーズを常に反映しているのである。

「花より男子」の連載初期と後期のコマ割りを比較するといくつかの違いを見つけることができる。その一つが、斜め長方形のコマの使用の頻度の変化である(図 50)。図示したように、初期の「花より男子」では長方形を斜めにしたような形のコマを多用している。このコマはキャラクターが驚いた時やギャグ・シーンなどによく用いられており、1、2 巻ではそれぞれ数十回登場しているものの、19 巻では十数回と減っていき、後半の 35、36 巻ではほとんど用いられなくなっている。

また、初期の頃は、斜め長方形のコマを用いるときを含め、他の枠線と違う種類の描線やスクリーン・トーンでコマ形作っていたのに対して、後期になるにつれてそうした手法は数を減らしてゆく(図 51)。また、初期には、連載後半では見られない様々な方法でコマを積極的に装飾している。ストーリーの展開によってコマ構成を変えたり、特定のパターンのコマを中心に構成したりすることもあるが、一人の作家の同じ作品からある特定の形のコマが作品の進行とともに減少するという現象は個人差や作劇上の問題という理由だけでは説明することは困難である。

元々、純情マンガと少女マンガはともに、コマを重ねることで抽象的な印象を演出したり、コマの枠線に縛られない描写を行ったりする傾向がある。特に「花より男子」には、枠線のあるコマを用いるよりも、透明なレイヤーを幾重にも重ねたようなコマ割りをしばしば見ることができる(図 52)。

また、男主人公の予想外の行動にヒロインが驚くといった状況を両作品で比較すると、「らぶきょん」では枠線を使い境界線を明確にしたコマで場面を表現している(図 53)。これは「らぶきょん」だけではなく90年代後半以降の純情マンガ全般で見受けられる特徴である。コマを斜めに割ったり、重ねたりすることは一般的なコマ割りだが、基本的には四角いコマを中心とし、登場人物がコマの外に配置されることは少ない。また、コマの中に描く内容に関して言えば、純情マンガでは、登場人物が存在する空間にとらわれることなく一つのコマ、もしくは紙面の複数の空間において登場人物の行動を同時に示す手法はあまり用いられない。

例えば、「花より男子」の(図 54)は、ヒロインの友達がヒロインに電話で自分の状況について説明するシーンである。このページには三つの場所が登場する。第一に電話するヒロインが現在いる部屋、第二に背景は描かれていないが、友達が電話で話しているであろう空間、第三に友達の話の話題となっている路上である。画面の左下の二つのコマは同じ場所で起こったことであるため、場面で考えるとこのページには小さな四つの場面が個別のコマを用いずに描いている。こうした描き方は、「らぶきょん」が似たような場面を、各空間が登場するたびに一つのコマによって構成しているのとは異なっている(図 55)。

(図 54)のような「花より男子」のコマ割りは、重畳的なコマ割りになれていない読者にとって描かれた内容を読み解くことに困難を感じるかもしれない。場面転換をするたびにコマを移る方法は、より多くの読者が直感的に理解できるが、形式の面では男性向けマンガに似ているようにも考えられる。

少女マンガについても、1970～80年代の「24年組」の作品のように、コマをレイヤー状に重ね、花などを使った装飾的で隠喩的なコマ割りに比べると(図 56)、90年代以降の少女マンガのコマ構成はよりシンプルなものになってきた。当時、1973年と79年に起きたオイルショックによって紙不足が生じ、それに伴う紙の価格上昇からの雑誌の値上がりを防ぐ目的で、一時期はマンガ業界でも掲載作品のページ数の制限があったという。週刊誌における一話分の原稿量が18ページ前後から16、15ページまで減るということもあり、その時期活動した少女マンガ家たちは少ないページ数でなるべく長い話を語るために様々な工夫を凝らしていたと考えることができる。作家が、既存のマンガとは異なる新しいスタイルのコマ割りを追求することと、経済的な制約と少女マンガのブームが相まって、表現的にも複雑化した独特なコマ割りを理解し、楽しむことができる読者を育てたのである。

現在ではマンガを読む読者の数が減少するとともに、ページ数の制限もなくなり、少女マンガ独自のコマ割りの特徴は薄れているものの、まだ少女マンガ全般に残っている。

それとは対照的に、韓国では雑誌に連載されず単行本のみ発行される作品の場合、より多くの本を出版・販売するために、ページを増やすように要求されることもあった。そのため、ページ数を減らし、作家にとっても工夫が必要な重畳的なコマ割りの演出は制作者たちに避けられていた可能性がある。出版社からの要求がなくても、単行本単位の作業は、決まったページ数を守りながら、毎回読者の興味を引くようなストーリーや演出を考えなければならない雑誌連載に比べるとコマとページの運用においてより自由なところがある。つまり、作品を発表する媒体によってもコマ割りの特徴は変わりうるわけである。

少女マンガと純情マンガにおけるコマ割りのもう一つの相違点は、少女マンガに見られる(図 57)のようなコマの存在である。これは雑誌に連載される際に、単行本の広告などを入れるためのコマであり、単行本化の際には作家の情報やキャラクターの情報などで埋められること

が多い。

一方、純情マンガではこのようなコマはほとんど存在しない。純情マンガの読者からすれば「花より男子」では単行本一冊につき平均 6 回以上も登場する「理解不能」なコマの存在は、熟読を阻害しかねない。しかし、逆に少女マンガの読者には、マンガ家の雑談などが読める「もう一つの楽しみ」が不在の純情マンガのコマ割りに寂しさとともに違和感を感じる可能性もある。

「花より男子」では特別な演出を除いて、コマの上下・左右の間白は一定の幅で決まっており、コマの枠線の太さも同じである。この作品だけでなく、少女マンガを含め日本のマンガではコマ間の間白の幅は上下のものより左右のものの方が狭いのは一般的であり、作家たちは自分が任意に決めた幅を守ることが多い(図 58)。

上下・左右の間白の幅の違いは読者の読みの速度を調節する目的もある。上下の間白よりも左右のそれが狭くことによって、横にあるコマへとスムーズに視線を移すことが可能となる。コマを割るにあたって、決まった太さの線と間白を使うことで、特殊なコマ構成を際立たせる効果を得ることができる。こうした規則になれている読者はより安定して作品を読むことができるのである。純情マンガでも同様の傾向はあるが、作家や作品によっては、間白が一定ではなかったり、上下左右の間白の幅が同じであったりすることが多い。「らぶきょん」の場合は、連載中に間白の幅や枠線の太さに変化しており、時代を問わず『WINK』に掲載されている他作品からも類似した特徴が伺える。

先に言及した『PINK DIARY』でも、上下左右の間白は均等であり、登場人物は常にコマの内部に存在する。(図 59)のコマ構成に注目してみると、純情マンガのコマよりも簡潔なコマ割りになっており、コマ間の間白も狭いため、より緊迫した印象が伝わってくる。

### 第3章 視覚的違いの原因

このように、少女マンガと純情マンガには「視覚的」な違いがある。ではなぜ、コマ割りとストーリー展開、そして演出など、多くの表現方法に類似点を持っていると言われてきた少女マンガと純情マンガにはこのような違いが存在するのだろうか。

本章では第2章で取り上げた視覚的な違いが生じる原因を解明すべく、少女マンガと純情マンガの名称、時代背景、マンガ／マンガが掲載される媒体、編集者の役割、コミュニティ、純情マンガの自覚的差別化や検閲の問題という観点から考察していく。

#### 1. 名称の違い

少女マンガと純情マンガの違いが生じる原因を探るために、まず「少女マンガ」、「純情マンガ」という名称の違いについて注目してみたい。日本の「少女マンガ」の場合、「少女」という特定の年齢層を指すところから、女性向けマンガの中でも比較的若い層をターゲットとしていることは自明である。とはいえ、同じ「少女マンガ」と呼ばれるジャンルでも、雑誌によって対象の年齢層が細分化されているため、少女向けマンガとレディースコミック、女性マンガなどと呼ばれる大人の女性向けのマンガ<sup>18</sup>、それぞれが想定している読者層を明確に区分することは困難である。とはいえ、「少女」という言葉が特定の年齢層を指す言葉である<sup>19</sup>ことを考えると、ジャンルの名称そのものが少女マンガのアイデンティティに影響を与えているとも解釈することができる。それに対して、純情マンガの「純情」とは、「純粋な心、清らかで誠実な愛」を意味する<sup>20</sup>。「純情」という単語がもたらすステレオタイプなイメージから、90年代前後からその名称を「感性マンガ」もしくは、「女性マンガ」などに変えるべきだという主張はあった。現在では、日本の少女マンガと同じような意味で流通している。

「純情マンガ」の特徴は、「純情」が情緒を表す言葉であり、年齢層を限定していないという点である。それに比べ、「マンガ」という言葉は日本で使われている「マンガ(漫画)」と同じ漢字であり、さらに少年向け作品を示す「少年マンガ」という言葉は日本の「少年マンガ」と全く同じものであるため、「純情」という言葉が用いられていることは極めて特異なことであるといえる。こうした呼称のみが原因であるとは言い切れないが、純情マンガ雑誌の年齢層は少女マンガのよ

---

<sup>18</sup> 大人の女性向けのマンガを指す言葉には、レディースコミックと女性マンガなどがあるが、レディースコミックの場合、「性描写を中心とする女性向けのマンガ」というイメージが強いため、「女性マンガ」という言葉を併用する。

<sup>19</sup> 日本で少女の概念が広まったのは学校制度が定着した明治時代のことであり、少女雑誌という媒体を通じて確立した。当時の「少女」は年齢的には小学校入学から女学校卒業までの学齢期の女子であった。今田絵里香『「少女」の社会史』頸草書房 2007:5  
韓国において「少女」の概念が成立したのは、1950年代だとされており、「少女」という言葉は、日本の影響で韓国に定着したとみられる。しかし、日本の近代における「少女」の類似概念として、韓国の近代において成立したのは「少女」ではなく、「女学生」という概念である。キム・ソウオン／金素媛(김소원)『日韓少女マンガの比較—純情漫画の成立と展開を中心に—』立命館大学大学院 博士論文 2011

<sup>20</sup> 韓国国立国語院が刊行した標準国語大辞書による意。

うには細分化されておらず、「純情」というジャンル<sup>21</sup>の曖昧さからターゲットとなる読者の年齢層は幅広い。さらに一部の読者は「純情マンファ＝恋愛話」というイメージから男性向けのマンファであっても、恋愛を描いたものであれば純情マンファと呼ぶべきだと主張するものもいる<sup>22</sup>。

こうした事情ゆえに、純情マンファでは特定の年齢層向けの絵柄を採用するということが少ないのである。そして、このような相違が、少女マンガと純情マンファの視覚表現の違いの発生に繋がった可能性がある。

## 2. 時代背景からみる媒体の特徴

日本の少女マンガは1950年代に少女雑誌から誕生した。少女雑誌に登場した少女向けの短編マンガが徐々にページ数を増やしていったことで、現在の長編少女マンガの原型を作ったのである。つまり、ある媒体により生まれ、読者のニーズに答えながら、その掲載媒体に適した形で進化してきたわけである。2000年代に登場したウェブ・マンガや携帯マンガなど、異なる媒体にマンガが掲載されたり、販売部数が低落したりするなどの変化があっても、少女マンガは元々の形を変えることなく現在まで存続してきた。

一方で、韓国では『少年世界』<sup>23</sup>などの少年向け雑誌に少女向けのマンガが連載されたこともあったが、その数は極めて少なく、少女雑誌はわずかの数が発行されるに留まっていた。自ら韓国初の少女雑誌を名乗った雑誌『少女』が1967年に創刊したものの、その後すぐ廃刊となった。

このように、純情マンファは雑誌ではなく主として単行本を媒体として流通しており、貸本屋を中心に広まって定着していった。加えて、少女雑誌に影響力がなかったことや、最初の純情マン

---

<sup>21</sup> キム・ソウオン:2011によると、「純情」というジャンル名が成立したことには、次のような理由があったとされる。①純情漫画と対立する概念である子供向けのギャグマンガが明朗漫画(ミョンランマンファ:単純な線で描いたキャラクターと明るいテーマを使い、面白い内容に仕上げたマンガ)と呼ばれることから分かるように、韓国マンガのジャンルを区別する表現は、マンガを読む読者層ではなく、マンガの物語の特性と表現の特徴から分類している。②マンガを専門にする雑誌が創刊される前まで、性別で読者を区分した子供向けのマンガ専門雑誌ではなく、子供向けの教養雑誌が多かった。③純情という言葉は、儒教的伝統に忠実な韓国女性たちの愛情観を反映して、韓国的情緒構造を代弁する。④韓国の初期の純情漫画には 優しい主人公の少女が逆境を克服して幸せになる、というストーリーを持ついわゆる「純情的」な物語の作品が多かった。

<sup>22</sup> クァク・ソンヨン(2000)は、マンファ読者を対象にして行われたインタビューの結果、純情マンファは常に恋愛が登場するロマンスマンファといった概念が暗々裏に通用しているように見えると述べ、一方では恋愛ものを純情マンファとして規定しているため、男性向けの恋愛ものを純情マンファだと規定する場合もあったと説明する。クァク・ソンヨン/곽선영「여성장르로서의 순정만화의 특성에 관한 연구 -수용자 분석을 중심으로-」서강대학교 석사논문 2001(「女性向けジャンルとしての純情マンファの特性に関する研究—受容者分析を中心に—」)西江大学、修士論文 2001

<sup>23</sup> 『少年世界(소년세계)』という名前の雑誌は幾つか存在したが、ここでは1966年に創刊した雑誌のことを示す。この雑誌には純情マンファ作品であるミン・エニの「人形姫(인어공주)」が掲載されることもあった。

ファが雑誌『少女』の登場前、1957年に純情マンファが登場したことを鑑みれば、純情マンファは雑誌とは無関係に誕生をしたことがわかる。

日本でも1950年代から1960年代の後半にかけて貸本屋の全盛期と呼べる時代が存在し、そこには少女向けマンガも多数扱われていた。そこでは、出版社から刊行された単行本や雑誌が貸本屋を通じて子供たちに読まれていた。初期の少女マンガには、少女雑誌/少女マンガ雑誌に掲載されるマンガと、主に貸本屋で読まれるマンガの区別があったという。当時、社会的地位の低かった貸本マンガは、町場の文化圏に属するものであり、少女雑誌のように学級文庫に所蔵されたり、教室で読まれたりすることはなかったからである。全ての作品に当てはまるとはいえないが、その境界線は話の内容や背景設定にも現れている。少女雑誌に連載されていたマンガの中には、ヒロインが都会や外国、王国で繰り広げる華麗な暮らしを描いたものが多かったのに対して、貸本少女マンガは、もっぱら、母や父、兄や姉など肉親の情愛を求め、数々の試練に耐える薄倅な少女の受難の時代劇＝母子ものが中心であった<sup>24</sup>。

現在でも、貸本少女マンガは少女雑誌で連載されたマンガとは区別されており、少女マンガの源流とみなされることなく、論文や研究書などで言及されることも少ない。それは、両者を分かつ、上述したような区分に由来する。少女マンガについての論文や研究書でよく使われている「少女マンガ雑誌を通じて発表されるマンガ」という少女マンガの定義は、まさにこのことを表している。しかし、当時の貸本マンガの出版点数の6割近くを少女マンガが占めていたとされ、1960年代後半以降、衰退していく貸本業界を最後まで支えていたのも少女マンガであったことを考慮すれば<sup>25</sup>、貸本少女マンガは当時の少女読者にとって身近な存在であったはずである。両者の間には幾つかの相違点が見られるが、視覚的な表現の違いというよりも、少女雑誌がヒロインの「華麗な暮らし」を描き、貸本少女マンガが「母子もの」を描くという、物語における差異が明確である。

「母子もの」と呼ばれるジャンルは50年代の貸本少女マンガ全体のおよそ6～7割を占めていたとされ、内容面では、貧困・病・戦争などの不幸な状況の中でもくじけないで生きる清らかな心を持った少女の善意、自己犠牲の美しさを主題としていた。それと同様に、初期の純情マンファでも少女の苦難の克服を描いた物語が多く見られ、細かい設定に変更を加えただけの似通った物語が繰り返し描かれていた<sup>26</sup>。さらに純情マンファの元となったのが家族マンファだという説や、当時の貸本少女マンガが性表現に対して否定的であった。そのことを鑑みるならば、貸本少女マンガと純情マンファには共通点を指摘することができる。日韓両国とも、戦後の貧しく決して安定していなかった社会状況の中、少女読者たちはこのような物語を読みながら主人公の少女に感情移入したり、彼女らが苦難を克服する姿を見て取ったりして勇気をもらっていたのだろう。

このようなヒロインの苦難の克服と自己犠牲の姿は、時代によって形を変えながらも現在まで多くの純情マンファ作品に受け継がれている。たとえば、「らぶきょん」にも同様の物語を読み取ることができる。

例えば、「花より男子」と「らぶきょん」には、庶民的な家庭に育った元気で平凡なヒロインが、彼女とは大きな身分的／経済的格差のある男性主人公と恋におち、主人公たちの恋愛を妨害する勢力に立ち向かいながら、愛を確かめていくという物語の類似点を持っている。しかし、「妨

<sup>24</sup> 『貸本マンガ RETURNS』 pp. 132–136

<sup>25</sup> 『貸本マンガ RETURNS』 p. 134

<sup>26</sup> キム・ソウオン(2011:28)

害する勢力」が主人公たちを別れさせようとする具体的なエピソードにおいては設定自体に大きな違いがある。

まず「花より男子」では、ヒロインが庶民であるという理由で、男性主人公である道明寺司の母親が2人を別れさせようとする。ヒロインの父をリストラさせるなど、家族や友達に経済面での被害や屈辱を与えるのである。それ以外にも、ライバルの登場や、事故による道明寺の記憶喪失、強制的な海外留学による一時的な別れなど、何度も厳しい状況におかれながらも、ヒロインは諦めずに愛を守るために突き進み、間違っていると感じたときにはその相手が自分自身や家族をさらに苦しめる苦しめられる存在であっても、恐れることなく立ち向かう。ヒロインの周りの人々たちは、状況に動揺しながらも彼女を応援し、援助を惜しまない。道明寺はヒロインが置かれている状況について承知してはいるものの、場合によっては母親の脅迫に負けたり屈してしまったり、誤解したりしてヒロインに冷たくしてしまうこともある。このように「花より男子」におけるヒロインの苦悩は、「個人的な」問題に関わっている。

それに対して「らぶきょん」では、男性主人公であるイ・シンのライバルであるイ・ユルが二人を妨害する。イ・ユルは王の一人息子として生まれ王位継承者であったが、父親の死によって自分の叔父が王になったため、結果的に王位継承が難しい立場になった。彼の母親の王位への執念と、皇太子の座を奪われたという気持ち、そしてヒロインに対する愛情などが混ざり、イ・シンに嫉妬しはじめる。その嫉妬は徐々に醜い形で現れるようになり、ついにはヒロインに男性主人公と離婚しなければ皇室の秘密を暴露し、皇太子である男性主人公の王位継承を阻止すると脅迫して二人を別れさせようとする。女性主人公は自分の犠牲のみが要求される不平等な状況に疑問を抱き、その待遇に反発し拒否するものの、結局は皇室や国の安定、そして愛する男の未来のために自らを犠牲にすることを決意し、男性の主人公に自分が脅迫されたことを伝えること無く自らの家族に対しても犠牲を強いる。このヒロインの自己犠牲は、物語の序盤において政略結婚を決心したことにも関わっている。ヒロインは家族の豊かな暮らしや名誉のために自分を犠牲にすることを決めていたのである。

ここで注目すべきところは、「らぶきょん」には、「花より男子」では見られない「国家」や「犠牲」が存在しているという点である。もちろん、舞台が硬質であるということは考慮しなければならない。しかし、それを差し引いても、現代の10代の少女向け作品に「国家」と「犠牲」という概念が登場することは、少なくとも日本の少女マンガ界では珍しいことである。

日本の場合、このような自己犠牲のモチーフは貸本少女マンガにおいて強く現れたものであり、少女雑誌／少女マンガ雑誌に掲載されていたマンガには必ずしも見受けられない。1960年代には、貸本少女マンガが姿を消し、少女マンガ雑誌の普及や70年代の「24年組」による少女マンガの多様化などから、少女マンガは当時の貸本少女マンガとは違う形に変化してきた。その後登場する少女マンガ雑誌やそこで連載された作品のストーリーを見てみると、少女マンガや少女マンガ雑誌は、それ以前の少女雑誌が作り出していた伝統とでも言うべきものを継承しているのである。

すなわち、少女マンガは、現実では味わえない、少女たちが渴望する理想的な世界への憧れを、同世代の少女たちと共有できるメディアであり、絵と文章が混在する形式によって共感的なイメージを表現してきたのである。理想の具現化を求める少女マンガの読者は、様々な少女マンガ雑誌の中から、自分の好みである＝自分が求める理想に近いコンセプトに基づいて編集された雑誌を選び、楽しむわけである。倉持(2013)はそのコンセプトを「(雑誌)独自のポリシー」

であると述べ、特に少女マンガ誌はマンガだけでなく、付録や読み物のコーナーなどにいたるまでそのポリシーを展開していると指摘している。

貸本少女マンガの衰退を自然消滅と見るべきか、読者の選択によるものと捉えるべきかを判断することは難しい。とはいえ、その後の少女マンガから貸本少女マンガの影響があまり見えてこないのは事実である。それに比べて、純情マンファに見て取れる「自己犠牲」のモチーフは、過度な検閲などによる沈滞期に陥りながらも現在に至るまで何らかの形で命脈を保ってきた。

### 3. 少女マンガと純情マンファにおける媒体性

初の純情マンファと言われる「永遠の鐘」が登場した1957年から、1988年にはじめての純情マンファ雑誌『ルネサンス』が創刊されるまでの約30年間、韓国に純情マンファ雑誌は存在しなかった。雑誌が存在した期間よりも存在しなかった期間の方が長いのである。1988年以来、少なからずの数の純情マンファ雑誌が発行されているが、2000年前後から雑誌の販売部数が低落しはじめた。2013年現在では、純情マンファ雑誌は3誌発行されるのみである。特にその中の一つである『WINK』は、2012年の7月からウェブへと移行したため、実質的には紙を媒体とするマンファ雑誌は2誌のみである。

2000年代以降、ウェブ・トゥーンが増加したことにより、近年は純情マンファ（もしくはそれに近いスタイルのマンファ）もネット上で見かけるようになった。スンギ(순끼)の「チーズ・イン・ザ・トラップ」(치즈인더트랩, Cheese in the trap) (図60)、ナムチョッケミ(남쪽개미)の「チェリーボーイ彼女」(체리보이 그녀) (図61)、ソグ(석우)の「オレンジママレード」(오렌지 마말레이드) (図62)などがいわば「純情ウェブ・トゥーン」と呼ばれる作品であり、「らぶきょん」の作家パク・ソヒの最新作である「サロンH」(살롱 H)もウェブ・トゥーンとして発表されている。

このような純情マンファを掲載する媒体の変化を鑑みるならば、少女マンガが雑誌と緊密な関係を取り結んでいるのに対して、純情マンファが媒体にこだわらない形で流通してきたことが理解できる。つまり、純情マンファの誕生以来、何らかの必要性により雑誌という媒体が選ばれることはあっても、時代の変化に応じてその都度、掲載媒体を変化させてきたのである。純情マンファの場合、歴史的にみれば、ウェブ化の現象も一時の変遷の過程に過ぎず、異例なことではない。

純情マンファは、掲載される媒体との関係性が少女マンガと比較して少ない。それゆえ、少女マンガを条件付けている、読者の対象年齢や、掲載作品の傾向、絵柄から感じられる雰囲気その他作品との共通性、テーマといった、雑誌ごとのアイデンティティから自由であったと考えることができる。純情マンファを含め韓国のマンファの歴史から、貸本屋の存在が消えたことはなく、雑誌に連載されずに直接単行本になるマンファはいつの時代にも存在していることも、このことを裏付けてくれる。韓国では個人出版社<sup>27</sup>を持つベテランのマンファ家も珍しくない。アシスタントとして数年から十数年間経験を積み、その出版社から単行本を発行してデビューする例もある。日本の少女マンガと同じく純情マンファの場合も、アシスタント出身のマンファ家が雑誌でデビューして連載を始める時は、身につけた絵のスタイルを変えるための努力が要求される。それに

<sup>27</sup> 具体的な例については2章を参照

対して、個人出版社の中にはあえて似たスタイルを残し、継承させようとするところもあるのは少女マンガにはない純情マンガの特徴なのである。

第2章で明らかにした少女マンガにおける画風の流行は、まさに雑誌を媒体にしているからこそ起こりうる現象である。雑誌とは、同時代を生きる読者や社会が求め、作家と編集者を含む制作者が作り出す美的基準、世界観、理想を読者に共有させる手段である。少女雑誌が共有し、伝えようとしたメッセージや、それを介して構築される読者同士の連帯感などが、それを受け継いでいる少女マンガにも様々な形で現れ、一方で各連載作の個性を求めながらも、他方で雑誌がそれぞれ築いてきたアイデンティティや方向性を失わないような働きがあるのである。少女マンガの世界では、男性向けのマンガ雑誌では一般的ではないようなマンガ家の専属契約が行われている。こうした慣習には、「作品」よりは「作家」でマンガ作品を選ぶ傾向がある女性読者の傾向が反映されているといえるだろう。

韓国の場合、創刊当初、一部の作家と専属契約を結んでいた『WINK』を除くと、専属という慣習はあまりない。それゆえ、マンガ家が、連載を持っている雑誌の姉妹誌やライバル誌などに連載を同時に持つことも珍しくはない。

日本では、作家として少女マンガを描くためには、まず雑誌に掲載されることが最初の条件である。そして、新人のうちには自身のスタイルを雑誌の方向性に合わせるように要求される。その後、読者の支持を得た作家は、自分の個性を発揮するチャンスを獲得し、場合によっては個性のある新しいスタイルや流行を作ることもできる。それに対して韓国では、読者や描き手の選択によって純情マンガ雑誌が生まれたのであり、また、雑誌への連載がデビューの必須条件ではない。あくまでも雑誌はマンガ作品を発表するための一つ的手段にすぎなかったため、作品を雑誌の方向性に合わせる必要は無かったのである。こうした傾向は、雑誌連載が定着した後に現れた純情マンガ雑誌にも残っている。さらに短い期間で創刊と廃刊を繰り返す純情マンガ雑誌では、読者と雑誌、作家と雑誌の関係は少女マンガより弱いものであったと捉えられる。

そして、雑誌の方向性、もしくはポリシーとも言えるこの特徴をより明確に表す例として、編集者の存在をあげられる。

#### 4. 少女マンガと純情マンガにおける編集者の存在

わずかな例を除いて<sup>28</sup>、純情マンガに対する編集者の影響力は極めて小さい。編集者、もしくは編集部が「作家を育てる」という認識を持つことは皆無に近い。少女マンガを含め、日本のマンガ業界では、持ち込みや新人賞の受賞から選ばれた新人マンガ家に担当の編集者が付き、実際のマンガ制作を通じて、コマの割り方や書き文字を入れる場所などの基本的な技術からストーリー構成に至るまで、様々なテクニックを教えることが一般的である<sup>29</sup>。

<sup>28</sup> 韓国で最も有名な純情マンガ編集者の一人が「アンドロイド・カン」というあだ名で知られているカン・インソンである。韓国初の純情マンガ誌「ルネサンス」の編集者で純情マンガ編集の仕事をはじめた彼女は、その後『テンギ』、『WINK』などの雑誌を次々と創刊し、それらの雑誌の編集長としても活躍した人物である。

<sup>29</sup> 「マンガ編集者覆面座談会 マンガ雑誌はどこに行くのか」『ユリイカ』2006年1月号 青土社

もちろん編集者や作家ごとの個人差はあるものの、このような「教育」を通じて、それぞれの雑誌に合致したスタイルの作家が育てられていき、その時代の読者から求められる絵柄、描線、キャラクターの性格などの要素を新人作家が引き受けることとなる。しかし、その「教育」は、時には編集者もしくは編集部の意向により、作者に対する「制限」という形で表れることもある。編集部が、作者の意図とは無関係に、絵柄やコマ割り、場合によってはストーリーを変更するように要求することも珍しくない。少女マンガの編集部は、デジタルのマンガ制作に否定的な傾向があり、多くの少女マンガ雑誌では、デジタル技術を用いることなく、伝統的な手書きの手法のみで作品を制作しなければならないというのも、その「制限」の一つだと言えるだろう。

韓国では純情マンガ雑誌の登場後、プロのマンガ家のアシスタントとして経験を積み、デビューをするというケースは徐々に減っていった。純情マンガでは、編集者による教育が不在であることによって、少女マンガでは行われていた視覚表現のルールの共有が成されない傾向にある。

一方では、「らぶきょん」のパク・ソヒのように、大学でマンガを勉強した人も増加している。大学でマンガを学ぶということは、マンガの理論、歴史、ドローイングなどの勉強も必要となるため、実際のマンガの原稿を制作するための時間は限られてしまう点や、プロマンガ家出身の教員が少ないという大学側の事情もあり、現場で求められる技術が大学で教えられていたとは考えにくい。

純情マンガ家ではないものの、ドイツ出身でありながら、マンガスタイルの作品を描くクリスティーナ・プラカ(Christina Plaka)は、2013年11月に京都国際マンガミュージアムで行った講演<sup>30</sup>で、ドイツで刊行されている日本スタイルのマンガ雑誌「DAISUKI」に連載していた当時、編集者が絵柄やコマ割りなどに対して修正を求めることはほとんどなかったため、自由にマンガを描くことができたと述べている。グラフィック・ノベル風の作品を制作する際に、既に新人作家ではなかったにも関わらず、編集者から様々な指導を受けたこととは対照的であったとも付け加えた。

編集者が純情マンガに対する情熱や知識を書いているがゆえに、作家に自由を与え、それが個性的な表現に結実した韓国の事例を、彼女の経験と安易に同一視することは避けなければならない。とはいえ、彼女の経験は、編集者の仕事が作家にどのような影響を及ぼすかを考察するための重要な指標となるだろう。

編集者の影響力は、少女マンガが永らく雑誌メディアとともに形成されてきたからこそ発揮されうるものであり、少女マンガの一つの慣例ともいえるだろう。少女マンガの編集者の仕事は単なるマンガ原稿の受け取りだけではなく、雑誌と作家、作家と作家、読者と作家、広義には雑誌と時代のパイプ役としても機能しており、マンガを取り巻く環境全般に関わっている。

広い意味で、日本における少女マンガ雑誌とは、編集者と編集部の作家育成システムや長年培われてきた慣例に深く根ざしたメディアである。それは作品を発表する場であるにとどまることなく、雑誌のプロデュースによりマンガ作品や作家が変化し、その作家と作品の人気＝読者の好みにより雑誌自体も変化していくという相互関係的なコミュニティに近い。そういった意味で、純情マンガ雑誌が日本の少女マンガ雑誌と同質のコミュニティだとは言えないのである。

---

pp. 187-194

<sup>30</sup> 京都精華大学マンガ研究科・国際マンガ研究センター共催シンポジウム「日本マンガへの憧れからフュージョン・スタイルのマンガへー ドイツのマンガ家クリスティーナ・プラカの場合ー」  
<http://www.kyotomm.jp/event/study/lecture20131101.php>

## 5. コミュニティ性に起因する相違点

現在の純情マンガの形成に大きな影響を与えたとされるものの一つに、1970年代に輸入された日本の少女マンガがある。特にTVアニメーション・シリーズ「キャンディ・キャンディ」の放映は、その後のマンガ／マンガブームを呼び起こすきっかけとなった。日本でもマンガ版「キャンディ・キャンディ」は全9巻で約1200万部の発行部数を記録するほど人気の高い作品であった。とはいえ、「暗黒期」とも呼ばれる1970年代当時の純情マンガの状況を鑑みれば、その人気ぶりは事件と言っても過言ではないだろう。もちろん、それ以前にも少女マンガは暗々裏に韓国国内で流通しており、純情マンガ家がそれを参考にしていた。それに加えて、このブームをきっかけに少女向け作品の需要が増え、純情マンガ作品とともに大量の海賊版の少女マンガが流通するようになったのである。

この時代に出回っていた少女マンガは主に、竹宮恵子、萩尾望都、山岸涼子など、「花の24年組」の作品であり、「24年組」が作り上げた少女マンガのスタイルは、後に登場する1980年代以降の純情マンガ家たちに大きな影響を与えたといわれている。「24年組」の代表的な作家である竹宮恵子は、「24年組」のマンガ家たちが従来のマンガ表現から感情表現に変更を加えたのであり、それは、セリフや文章以外のコマ割りや表情などの表現も感情にぴったりと沿わせていく描き方であったと述べている<sup>31</sup>。

実際に、純情マンガのルネサンス期、もしくは黄金期とも言われた1980年代から90年代に活動した純情マンガ家たちは、感情的な描写、装飾性、レイヤーを何層も重ねたような新しいスタイルのコマ割りを援用し、文学性のあるストーリー、SF、歴史、スポーツといった題材を描くなど、従来の恋愛中心のテーマに縛られず、純情マンガの可能性を広げたという評価を受けており、それは日本で「24年組」が築いた少女マンガの発展とよく似ている。

またこの時期には、初の純情マンガ雑誌も生まれた。雑誌の誕生について語るにはマンガ同好会と同人誌の存在を指摘する必要がある。韓国初の同人誌は1982年「KWAC (Korea Woman Amateur Comics)」というサークルが作ったと言われている。この時期の同人サークルは「マンガ同好会」を自称していた。二次創作ではなく、オリジナルの作品を描くアマチュア作家の集まりという側面が非常に強かった上、一部にはプロマンガ家として経験していたメンバーもいたという<sup>32</sup>。当時、主に女性を中心に様々なマンガ同好会が活動していたが、その中でも純情マンガ同好会「ナイン」は活発な活動を見せていた。

1985年、「ナイン」が発行した「九回目の神話」という同人誌が爆発的な人気を集め、注文が殺到した。一時はその同人誌を手に入れるため集まったファンで大騒ぎとなり、警察が出動するほどだったという。「九回目の神話」には、オリジナルの作品を中心に掲載しており、加えて、独自の新人マンガ賞を主催したり、マンガ全般に関するアンケートを募集したり、さらには、当時としては大変珍しく、マンガ評論を掲載したりもしていた。本誌の存在は通常、考えられる同人誌の領域を超えるものであった<sup>33</sup>。ムック誌とも呼ばれたこの「九回目の神話」は、検閲の問題も

<sup>31</sup> 竹宮恵子「少女マンガの変化にまさに立ち会ったマンガ家の立場から」『マンガ研究』vol.16 日本マンガ学会 2010 pp.126-129

<sup>32</sup> キム・ヒョジン／金孝真(김효진)「他者としてのヤオイ—1990年代における韓国同人文化の変容をめぐる」『日韓漫画研究』京都精華大学国際マンガ研究センター pp. 109-133

<sup>33</sup> ミルギドットコム(<http://mirugi.egloos.com>)

あって、2号までは同好会のメンバーたちが自ら集めた資金で出版され、無料で配布された。その人気ぶりから、3号は、ある出版社から委託出版の提案を受け、正式に刊行・販売されることとなった。

「九回目の神話」以外にも、他の同好会からムック誌がいくつか作られ、各誌の活躍は1988年の韓国初の純情マンファ雑誌である「ルネサンス」(図63)創刊の火付け役となった。当時流行していた女子学生向けの雑誌にも純情マンファは僅かに掲載されていたが、あくまでも雑誌のコーナーの一つとしての掲載に過ぎなかった。後に登場する純情マンファ雑誌は女子学生向けの雑誌とは異なる出版社から刊行されたため、両者の関連性は低いと考えられる。つまり、純情マンファのファンや作家たちが中心となって、純情マンファ雑誌の誕生を後押ししたのである。

その後、「ルネサンス」の成功を受けて、純情マンファに注目した出版社が様々な純情マンファ雑誌を創刊した。しかし、そうした出版社には純情マンファに対する理解が欠けていた上に、創刊までの準備期間があまりにも短かったため、ほぼすべての雑誌が数ヶ月から数年で廃刊となった。作者と読者の双方にとって念願の純情マンファ雑誌が誕生したにも関わらず、いまだ安心してマンファを読み、描き続けることができる時代ではなかったのである。1989年から活動を始めた同人サークル・全国マンファ同好会連合ACA(Amateur Comics Association)の活動には、当時の純情マンファ読者が感じていたであろう、心の渇きが垣間見える。「九回目の神話」と同じく、あくまでもオリジナル作品を描くことを原則とし、初期の頃は同人誌の販売よりもアマチュアマンファ家やマンファファン同士の交流が主な目的であった。それゆえ、当時のACAは現在の同人サークルというよりは、近代の文人たちの同好会、もしくは「24年組」による大泉サロン<sup>34</sup>の拡大版に近い形であったと考えられる。

少女マンガ雑誌のポリシーが編集部によって常に守られ、各雑誌の特徴に憧れた少女読者たちが掲載されたマンガを読み、読者欄や読み物のコーナーなどを通じて交流したり、雑誌が作り出す世界観を共有したりするという意味で、少女マンガ雑誌はある種のコミュニティを形成していたといえる。雑誌の発行が定期的に行われ、安定したコミュニティが築かれていた少女マンガ界で、大泉サロンはマンガの文化についての勉強や交流を中心とする、もう一つのコミュニティという役割を担っていた。その一方で、「ナイン」とACAはそれと近い形であったものの、純情マンファ雑誌の発行が安定していなかった上、マンファに対する制裁が常にあったため、彼らのコミュニティはマンファやそのファンたちの生存の為に作られたものでもあった。

そうした活動には恋愛を題材にした作品が多く、それら純情マンファは韓国マンファ界のなかでも一層厳しい検閲の対象であった。新しいマンファの検閲政策や法律が公表されるたびにACAのような団体は積極的にデモを主導するなどの活動を行ってきた。結果的に純情マンファはこれまで作家や一部の読者によって存続し、純情マンファの命脈も保たれてきたのである。そうした歴史的な過程ゆえに、純情マンファは、少女マンガ／少女マンガ雑誌とは違うコミュニティ性を持つこととなったのである。成立の過程や活動内容、時代などは異なるものの、ファンが作家になり、市場が小さくマンガを共有する場がないゆえに、少数で結びつきの強いコミュニティを形成するという点では、フランスやドイツにおけるマンガ作家、ファン、雑誌の関係に類似点を見いだすことができるかもしれない。

<sup>34</sup> 「花の24年組」と呼ばれる竹宮恵子と萩尾望都、山岸涼子など、同世代の少女マンガ家たちが集まっていたアパートの名前であり、少女マンガについて語り合った場所でもある。「女性版のトキワ荘」とも呼ばれる。

上述したように、日本では、少女マンガ雑誌は、ある種のコミュニティを形成している。広い意味では雑誌一つ一つがそれぞれ大きなコミュニティであり、その中で好きな作品やキャラクターなどを軸に小さな無数のコミュニティが存在しているのである。時にはそれが同人サークルとして活動したり、特定のマンガ家のファンクラブとして活動したり、雑誌を通じて知り合うペン・フレンドになることもある。雑誌は、ただマンガ作品を読者に提供する以上のポテンシャルを有している。各時代の読者のニーズに応じた作品を掲載し、読者の声を受けて雑誌の目指す方向性も変わっていく。同じコミュニティのメンバー（読者）にしか分からないような細かい記号やポリシーが存在するため、少女マンガにおいては一つの雑誌のみが大きな影響力を持つことは少なく、細分化され、別冊などの同系列の雑誌が作られることが多い。少年マンガと比較すると、雑誌や単行本の発行部数も含め、マンガ市場で少女マンガが占める割合は小さいものの、発行されている少女マンガ雑誌の種類は少年マンガよりも多いというのもその証拠となるだろう<sup>35</sup>。

マンガ／マンファを通じて読者同士、もしくは読者が作家とコミュニケーションを行い、最もよく通じ合う相手を選ぶなどしてコミュニティを築いていく。その意味で、形は違っても純情マンファと少女マンガはコミュニティ性が高いという点が共通している<sup>36</sup>。さらにコミュニティに所属することで帰属意識と愛着が生まれ、一度深まった愛着は形を変えながらも、簡単に他のコミュニティへ移ろうことはない。

こうしたコミュニティ性の高さという特徴は、一方で、少女マンガと純情マンファの大きな共通点であるものの、他方で、それこそが様々な差異を生み出す原因ともなっている。コミュニティ性が高く、構成員である作家・読者・編集者のコミュニケーションが活発であるほど、作家は読者のニーズを素早く作品に取り入れることができるし、また読者は作家や作品に対する愛情を深めていく。また作家が作品の中で作り出す世界観によって、読者たちは求めるものを変え、似たようなものを他の作家に求めることもあり得る。つまり、各コミュニティを構成する人々と、その人々が属する社会、日々の生活、他のコミュニティのメンバーとの交流などにより、コミュニティの性格とニーズは常に変化を被るのである。そうした変化こそが、視覚表現の変化として顕在化しているのである。

第2章で指摘したように、それぞれが対象とする読者の年齢層が近いとはいえ、異なる出版社の異なる雑誌で活動してきた神尾葉子と上田美和の絵柄の変化過程には、幾つかの共通点を見つけ出せる。そのことは、少女マンガが無数なコミュニティの集合体でありながらも、また少女マンガ自体が一つの巨大なコミュニティとしても機能していることを示している。

1980年代以前という、純情マンファの沈滞期に韓国に海賊版で流れ込んだ「24年組」のマンガを読んで育った作家たちに比べ、彼／彼女らが作り上げたコミュニティにおいて成長した次世代のマンファ家たちの作品には、少女マンガとの視覚表現面での共通点が少なくなったように見える点もこの観点から説明することができる。

少女マンガと純情マンファが表現形式と特徴が類似しているのにも関わらず、結果的に必ずしも同じ道を辿っていないことの背景には「違いを生み出す共通点」が存在していることを見過ご

<sup>35</sup> 雑誌データ.com (<http://www.zasshi-data.com>)

<sup>36</sup> 山中(2013)は、現在の純情漫画(マンファ)は作者—読者の解釈共同体の強固さと、韓国と言う場所との関係が注目されるジャンルであると言及した。山中千恵「模倣海賊版から考える漫画表現形式の拡散—韓国純情漫画作家の事例から」『日韓漫画研究』京都精華大学国際マンガ研究センター pp. 37-58

してはいけないうらう。

コミュニティ性という言葉でまとめてしまうことは難しいかもしれないが、台湾にも似たような事例を見出すことができる。涂銘宏(トゥ・ミンフン、2011)は、「台湾の少女漫画は日本の少女マンガに大いに影響を受けているものの、台湾の少女漫画は、日本からの輸入品の圧倒的な主導権に耐えうることできた唯一の台湾漫画のジャンルである」と述べており、自国で自国の作家が制作した作品を消費するいわば「自給率の高さ」という特徴は、少女マンガと純情マンガだけの現象ではないことが見て取れる。

統計によると、日本のコミックマーケットの男女比は来場者と出展者ともに女性の方が多い<sup>37</sup>。一般的な雑誌に掲載されない／されにくい作品が好きなファン同士、作家とファンとのより身近な交流を目的とするコミックマーケットの特性と、上述のコミュニティ性をあわせて考えると、それは女性読者の特徴の一つとも捉えられるだろう。『週刊少年ジャンプ』は少年マンガ雑誌としては女性読者が多い雑誌である。そこで連載されていた「テニスの王子様」は特に女性のファンが多い作品であり、読者の反応やコメントに応じて編集者や作家が作品の方向性を変えてきたことが知られている。

「らぶきょん」が外国の女性向け作品としては珍しく日本で成功したのは、(図 64)から分かるように、日本の出版社が本作が韓国のマンガであることを全面的に宣伝し、韓国文化好きの読者から多くの支持を集めたからである。「らぶきょん」が日本で連載されたのは『月刊ウイングス』から派生した雑誌『ウンポコ』で、あり、そこに主に掲載されていたのは BL、エッセイや長編・短編マンガであった。「らぶきょん」は本誌に 6 話を掲載したことを最後に連載を終了した。その後、同出版社から単行本全巻と『らぶきょん Magazine』(図 65)、写真入りのフィルム・コミック、小説なども出版された。このことを考慮すれば、「らぶきょん」の連載終了は単なる不人気の結果ではないと考えられる。

ただし、『ウンポコ』の内容を鑑みるならば、そもそも雑誌が対象にしていた読者層と、韓国文化の親和性は高くなかったと推測でき、出版社は「韓国のマンガ」であることに興味を持てる読者層を新たに狙いはじめた可能性が高い。実際に、「らぶきょん」の続編が一部載せられた『らぶきょん Magazine』では、ドラマ版「らぶきょん」の主人公役を演じた俳優の写真や、その俳優が登場する他のドラマの紹介、そして同じく『WINK』で連載した「タムナヌンドダ」(タムナ〜Love the Island〜、2007-2011)の第一話や、日本でのドラマ版の放送情報が紹介されるなど(図 66)、自覚的に韓国文化好きのコミュニティを意識していることが確認できる。

## 6. 純情マンガの自覚的な差別化

1980 年代から現在に至るまで、韓国の女性向けマンガ雑誌のほとんどの作品は韓国人作家が描いている。純情マンガの単行本の出版状況を見ると<sup>38</sup>他のマンガのジャンルのように、他国からの輸入作品に頼っていない<sup>39</sup>。さらに朴(パク・ジンヒ 2010)は、純情というジャンルでは

<sup>37</sup> 雑誌データ.com (<http://www.zasshi-data.com>)

<sup>38</sup> 韓国では雑誌に連載せず、単行本のみ発行されるマンガも多い。

<sup>39</sup> 『2010 年韓国マンガ年鑑』によると、2009 年に出版された少年マンガの単行本 1,452 種のうち、海外のものが 1,294 種、韓国のは 158 種だった。成人マンガは 237 種のうち、221 種が

むしろ「韓国産漫画」が読者に支持され、現在でも純情漫画誌は韓国の男性漫画誌に比べて海外——主に日本の——作品への依存度が低いと分析している。

しかし、韓国はマンガの自給率が高く、近年日本で幾つかの純情マンガ作品が僅かながら注目されているという状況にあるとはいえ、対等に日本と交流しているというよりは、未だにほぼ一方的に少女マンガを輸入し、受け入れる側であるということとは否定できない。そして、それが「日本の少女マンガを受け継いでいる」というコンプレックスを生み、作者自身が意識して視覚表現などの差別化を試みたことも、表現上の違いが生じる一因となったのであろう。

例えば、韓国のインターネット・コミュニティでは、日本マンガのスタイルを意味する「日本体」(일본체: Ilbon-che; Japanese Style)という言葉が存在している。この言葉は、マンガの読者と描き手の間で、個性のない絵柄を表す否定的な意味としても使われており<sup>40</sup>、「日本体」の絵を描くプロとアマチュアのマンガ家が批判の対象になることも少なくない。「アメリカ体」、「ヨーロッパ体」という言葉は存在しないことを考えれば「日本体」なるものが認められていることは異例のことであり、それが批判の対象となるということは、読者と描き手が考える「日本のマンガ・スタイル」から遠ざかるための努力が求められているとすることができるだろう。

「日本体」という言葉に対する考察は今のところ十分に行われているとは言いがたいものの、それについて意識的であった人は以前から存在している。例えば、主に1990年代に活動した純情マンガ家イ・ビンのインタビューにおいて、彼女は自らの経験を語っており、そこからは、日本の少女マンガ・スタイルに対する当時の純情マンガ作家の考え方が伺える(ノ・スイン、2000)。

(前略) 初めて読んだのが日本の『りぼん』と『LALA』、『ぶーけ』という雑誌だったのですが、その雑誌に連載していた作家たちの絵がすべて同じだったのです。(中略) 絵柄が一緒なのは言うまでもなく、私は自分の好きな作家の絵だと勘違いしてマンガを買って、後で気がついたら違う作家だったという経験が数回あります。

イ・ビンが言及した『りぼん』、『LALA』、『ぶーけ』は、対象としている読者の年齢が近いわけでもなく、それぞれ違う出版社から刊行されているため、日本の少女マンガ読者たちからすれば区別が出来ないわけではない。日本マンガの演出や、緻密な話の構成、人気作を次々と作り出すことのできる出版システムなどは高く評価できるものの、作家同士で絵柄や内容を模倣することが一般的で、個性に乏しいという批判は、「日本体」に対する否定的な態度とも共通するところがある。

日本のマンガ、その中でも特に少女マンガと雑誌の関係や、ある絵柄が流行するということが、彼/彼女たちには個性の無さ、模倣に映ったのであろう。さらに、初期の純情マンガで頻繁に行われた少女マンガの模写、複写、海賊版の出版などが、その次の世代である彼らに影響を及

---

海外からの輸入だった。一方、純情マンガは全体741種のうち、155種が韓国のもので、586種が海外のものであり、他ジャンルに比べ自給率が高いことが分かる。

<sup>40</sup> 韓国のインターネットのマンガ同好会やお絵描きコミュニティでは、「日本体」の絵柄をめぐる論争がしばしば生じている。約12万人の会員を持つ韓国の有名なお絵描きコミュニティであるバン・サ(방사; <http://cafe.naver.com/bscomic>)でよく論争の対象になる「日本体の特徴」には、束になった髪型、大きな目、小さな鼻と口、丸い顔などがある。

ぼし、「個性」に対する強いこだわりを抱かせた可能性も少なくない。とはいえ、「日本体」という言葉とそれに対する批判、そして、上記のインタビューからもわかるように、マンファ読者や作家たちが持っている日本マンガに対する否定的な態度が、主に視覚的要素に限定されている点は非常に興味深い。

描き手や読み手だけではなく、日本の文化庁に当たる韓国文化体育観光部傘下の韓国コンテンツ振興院(KOCCA)も、2000年代に入ってからマンファの広報活動を続けてきた。例えば、フランスのパリ、リヨン、ニースなどの都市で韓国マンガ・ロードショーを開催するとともに、それらが「韓国のマンガ」ではなく、あくまでも「韓国のマンファ」であることを強調するなど、マンファを積極的に広報している。その影響もあってか、フランスの書店ではマンガとマンファを区別して販売している例もある。国策によるものではないが、近年フランス、ベルギー、ドイツにおいて、自国で作られた日本スタイルのコミックのことを「マンガ」とは呼ばず、それぞれ「フランガ(マンフラ)」、「ゲルマンガ」という名称で呼んでいる。それは韓国と同様に、各国のコミックを「マンガ」と区別しようとする思惑に動機づけられているのである。

絵のスタイルや名称以外にも、「マンファ」であることを際立たせるための努力が行われている。それは純情マンファにも見て取ることができる。「らぶきょん」を筆頭に昨今の純情マンファには、いわゆる「韓国的な題材」を使ったものが多く見受けられる。特に「らぶきょん」の連載誌でもある『WINK』では、「らぶきょん」の連載終了直後である2012年7月に連載されていた12作品のうち、5作品が韓国の伝統衣装や古典などを取り入れた作品であった。2013年現在も、全11の連載作品のうち、5作品が同様の傾向を持っている。その5作品のうち、3作品は既にドラマ化、もしくは映画化が決まっている。少女マンガ雑誌でも人気の高い題材や流行のテーマはあるが、それが連載作品の半分近くに採用されることは珍しい。

純情マンファ作品に「韓国的な題材」を積極的に取り入れるという傾向は、2000年代以降に顕著になった現象であり、「らぶきょん」の成功がその要因とは言いきれない。とはいえ、「らぶきょん」の成功後、『WINK』編集部が積極的にドラマ化を念頭においたマンガを積極的に制作しようとしていることも事実である。その結果、『WINK』からは、上でも言及した「タムナムドダ」(タムナ~Love the Island~, 2007-2011)というマンガ作品が生まれ、ドラマ化の後、単行本も日本に輸出されている。それが日本で「韓流ブーム」が盛んになった時期と重なっていることを考えると、韓国の伝統的な題材を用いた純情マンファが人気を集める現象を利用し、韓流ブーム<sup>41</sup>として日本で注目された「韓国的なイメージ」を純情マンファに登場させることで、商業的に成功すると同時に、少女マンガからより距離を置き、「マンファ」として読者に読まれることを可能にしているとも考えられる。

「らぶきょん」の作家、パク・ソヒは「らぶきょん」の連載終了後、韓国の手インターネット・ポータルサイトの一つである「ネイト(nate.com)」で「サロンH(살롱 H)」を連載している。この作品はマンファ・コンテンツ会社である韓国データ・ハウスと、ビューティー・サロン・ブランドであるラ・ビューティー・コアの共同企画によるものである。本作は、韓国コンテンツ振興院(KOCCA)の事業の一つである「2012 優秀マンファ・グローバル・プロジェクト支援——韓流マンファ制作支援——」のプロジェクトにも選ばれた。この作品は既にドラマ化も決まっており、企画マンファという名前

<sup>41</sup> 「한류, 韓流ブーム」とは90年代後半から台湾と中国などのアジア地域で、韓国のドラマや映画、音楽などが人気を集めた現象を表す造語である。日本における韓流は2003年、ドラマ「겨울연가(冬のソナタ)」の放映から始まったとみる意見が多い。

からも推測できるように、メディア・ミックスを念頭において企画された作品である考えることができる。「らぶきょん」ほどではないものの、「サロンH(살롱H)」においても、朝鮮時代の王からの下賜品であるハサミにまつわるエピソードが挿入されるなど、韓国の伝統的なイメージを作中に登場させている。

だが、先述したとおり、「韓国的なイメージ」が純情マンファを通じて初めて描かれたのは、「らぶきょん」が最初の作品であるわけではない。それが最初に描かれたのは、1991年に創刊された純情マンファ雑誌『テンギ』においてであると言われている。「テンギ」という名称は、昔、結婚前の少女たちが髪の毛を結ぶために使っていた布に由来する。純情マンファの名作の一つとも呼ばれているキム・ジンの「パラメナラ(風の国)」、キム・ヘリンの「プレゴム(불의 검、火の剣)」など、当時は珍しい韓国の歴史を扱った作品を掲載することで、本誌は「韓国的な情緒」のある純情マンファ雑誌を目指していたと言われている。編集長アンドロイド・カン(칸・인손)<sup>42</sup>の他誌への移籍などを契機として『テンギ』は廃刊となったが、「ルネサンス」以降、乱立した多くの純情マンファ誌の中で高い人気を集めていた裏には、こうした試みがあった。

このような動きから、視覚表現における少女マンガと純情マンファの違いは、制作者と読者により意図的に作り出されていた側面もあると言えるだろう。

## 7. 検閲の問題

そして、韓国に特有の検閲の問題も「違い」が生じる要因のひとつと考えることができる。韓国では1960年代から90年代まで、政府によるマンファの検閲が存在し、純情マンファは恋愛を題材にしているがゆえに男性向けマンファよりも常に厳しい検閲の対象となっていた。極端な場合は、涙を描くことや男女の主人公が同じコマに登場させること、時にはマンファの中に離婚を描くことも許されていなかった。

特に、1968年には「韓国児童マンファ倫理委員会」が設立され、「事前審議」と呼ばれる制度が制定された。これは、マンファが市場に流通する前に審議を受けることを義務づける制度であった。倫理と道徳の基準を政府が決定し、社会秩序を安定させるという目的の元で制定された制度であった。しかし、実際には、基準が曖昧で、時にはあるテーマを描くことそれ自体が禁止されることもあり、事前審議制度は社会を統制するための手段として機能していたと今日では考えられている<sup>43</sup>。

審議によってストーリーや絵に制約が課せられることはもちろん、多くのマンファが不健全な作品と判断され、出版されることなく廃棄処分となることも日常茶飯事であった。

1971、72年には、それぞれ2万冊を超えるマンファの単行本が焚書の憂き目にあい、マンファは社会悪とさえ呼ばれていた。90年代以降になると、検閲は多少緩和されたかのように思われたが、1997年に実施された青少年保護法により、青少年に悪影響を及ぼすという理由から多数のマンファが収去されたり、青少年へ販売が禁止されたりした。さらに、青少年に有害なマンファ

<sup>42</sup> 注11参照

<sup>43</sup> キム・ソンフン「マンファ政策の改善方案に関する研究」2006

を描いたという嫌疑でマンガ家が逮捕される事件も起こるなど<sup>44</sup>、韓国でのマンガ家に対する検閲の問題は今日まで尾を引いている。

このように、長年にわたる制裁や検閲によってマンガ家が低俗な文化と認識されていたがゆえに、純情マンガを含む韓国のマンガ界では、作品を描きつづけるために、批判の対象になりうる表現を避けることが余儀なくされた。純情マンガはジャンルの特性から暴力性というより性的な表現が問題になることが多かったため、そうした表現は極力抑えられた。1997年に創刊した大人の女性向け純情マンガ雑誌『NINE』を例にすると、それが大人向けの雑誌であるにもかかわらず、日本のレディース・コミックスに見られるような性的な描写はほとんどない。対象年齢が高いにも関わらず、日本の少女向けのマンガ雑誌よりも性的な描写が少ないのである。

韓国マンガだけではなく、外国の作品、主に日本から輸入された作品も規制の対象となった。韓国のマンガ家協会がそれに抗議するシンポジウムを開いた例もあった。しかし、90年代までは、海賊版というかたちで出版される日本マンガも多く、合法的な出版物ではない海賊版は審議の対象にならないこともあったため、韓国の読者や作家、編集者の間では「日本マンガは暴力的であまりにも扇情的」という認識が広く共有されていた<sup>45</sup>。

しかし、純情マンガの黄金期が、厳しい検閲が行われていた時代と重なることも事実である。許容された枠の中で作家と読者はそれなりの表現方法を求め続けたのである。1980年代の韓国の純情マンガ家たちが、日本の「24年組」の特徴である重畳的・抽象的な演出や視覚表現技法に影響を受けたのは、このようにありのままの現実や自身の求めるものを表現できない時代であったことと深く関わっている。

このような検閲によって表現に制約が課せられ、その次代に培われた習慣が現在の純情マンガに受け継がれていると考えることができる。

---

<sup>44</sup> 韓国で最も名の知られているマンガ家と言っても過言ではないイ・ヒョンセの逮捕は韓国社会に大きな衝撃を与えた。1997年、初めて検察に召喚されてから、2002年憲法裁判所が「不良マンガ」に対する違憲判決を下し、2003年に無罪が確定するまで6年以上の歳月を要した。当時の法律による「不良マンガ」の判断基準は、「未成年者に残酷性、もしくは淫乱性を助長しうるもの、もしくは未成年者に犯罪の衝動を起こしうるマンガ」であった。

<sup>45</sup> この傾向は韓国で2000年代以前に書かれた論文にも現れている。ハム・ジョンホ「日本漫画が我が国の児童及び青少年に与える影響に関する研究」1994、公州大学校 教育大学院、キム・リョンア「青少年漫画の社会教育的影響」1995、淑明女子大学校 教育大学院などがその例である。

## おわりに

本論では、これまであまり注目されてこなかった、読者と制作者たちが直面している少女マンガと純情マンガの視覚的な「違い」を明らかにするとともに、その要因を、出版形態や、出版文化における相違点、社会的・歴史的な背景との関係において考察してきた。絵柄の制約や流行、コマ割りの特徴、文字表記の方向の違いなどから見られる視覚的特徴の違いを確認した上で、出版される単行本のサイズ、名称、媒体、コミュニティとしての機能などを視野に入れた考察を試みてきた。

特定の国籍やジャンルのマンガが支持を得る背景には、その反作用も存在する。たとえば、韓国に少女マンガの作品を好むファンが多数存在する一方で、少女マンガの——彼／彼女たちにとっては——異質な感覚に耐え切れず、少女マンガというジャンル自体を拒否する純情マンガのファンも少なからず存在している<sup>46</sup>。例外的に日本で大きな人気を集めた「らぶきょん」でさえ、ファンの多くが韓流文化のファンであったこともあり、広告ページには「韓流コミック」というスローガンが使われていた(図 67)。このことからわかるように、日本における純情マンガの受容は、純情マンガ作品それ自体への注目というよりは、単なる「韓国的イメージ」を求める局地的な人気であったと考えることもできる。このことは、読者が、作者の作風に様々な個性が存在することを前提にして少女マンガ／純情マンガを読み、その「違い」を楽しむことはあっても、両者を同じ物として認識していないという結論につながる。

日本のマンガが世界中で読まれるようになったのはここ最近の現象ではなく、1970、80年代を境にアメリカやヨーロッパなどで日本のマンガが読まれるようになったとされている。現在は、日本のマンガやアニメを観て育った人々が、日本マンガのスタイルを採用した作家になることも多く、その中にはキャラクターの名前や背景、服装などに自身が考える「日本らしいイメージ」を取り入れる作家もいる。しかし、形式的に日本のマンガに近いとはいえ、少なくとも一般的なマンガ読者にとってそうした作品が日本のマンガと認識されることはない。特に少女マンガの場合、両者の違いはより明らかである。

海賊版を含め、韓国では他の文化圏よりも早い時期から日本のマンガが読まれはじめ、長い間読者に親しまれてきた。韓国人の作家が日本マンガのスタイルを採用することもあれば、時には意図的に忌避される対象にもなり、日本のマンガは様々な形常に韓国のマンガに影響を与えてきた。その意味において、韓国のマンガは他の国にさきがけて日本マンガから直接的な影響を受けた第一世代なのであり、本論で論じてきたことは、それ以降に日本マンガのスタイルを借用しはじめた文化圏の作品や作家について考察する際に有意義な視座を提供してくれるだろう。また、本論には、ここまで言及してきた視覚表現要素を踏まえて筆者が制作したマンガ／マンガを付録として添付している。そのことによって、本論で行ってきた比較・分析はマンガの学術的な研究のみならず、実際にマンガを制作する人や制作者志望の人の手助けになることが期待される。時代やジャンル、読者の対象年齢は違っても、視覚表現のあらゆる要素が招きうる変化や効果を考慮する上では、目で確認できる資料として参考になるだろう。

今回の研究の中で実作マンガは、あくまでも理論的アプローチをより分かりやすくするために

<sup>46</sup> 日本のマンガを読んだことのある青少年を対象に行われた調査で、少女マンガが嫌いだと答えた女子学生の数は30%を超えている。理由としては、「下品だから」、「絵が複雑」、「面白くないから」などがあった。ソウル YMCA 1995: 4-27

付け加えたものであり、マンガ制作自体が研究の過程であるわけではない。しかし、筆者が制作者でもあるという利点を生かすといった意味では、より多くの視覚表現要素を取り入れ、実作マンガそのもので見せる試みも価値のあることであろう。従って、今後の研究では、ジャンルや読者の年齢、言語の違いなどがどのような形でマンガに現れるかを追求すべく、実作を通じて行う「実験的な研究」にも力を入れ、理論や自身の仮説を検証することを課題にしたい。

それから、「絵柄の流行」が制作者の意志により作られることもあるという本論での考察をもとに、これまでの少女マンガと純情マンガの歴史の中でどのように存在し、変化してきたか、そして何ゆえにそういった特徴があったかについても研究を続けたい。そうすることで、少女マンガと純情マンガに存在する「時代の意志」ともいえるものが見えてくるかもしれない。

また、今回の分析や結論をもとに、より多くの少女マンガや純情マンガ作品、そして本論で言及するに留まった欧米圏でのフランク、ゲルマンガなども含めて比較対象を拡大していくつもりである。

## 参考文献

### マンガ/マンファ単行本

神尾葉子/

「めりーさんの羊 1-5」集英社 1991-1992

「花より男子 1-37」集英社 1992-2004

「キャットストリート 1-8」集英社 2004-2007

「まつりスペシャル 1-4」集英社 2007-2009

「虎と狼 1-6」集英社 2009-2012

박소희(パク・ソヒ)/

「Real purple」서울문화사/ソウル文化社 2001-2012

「궁/らぶきょん LOVE in 景福宮 1-28」서울문화사/ソウル文化社 2002-2011

Jenny 「PINK DIARY1-8」 TOKYOPOP、2006-2008

上田美和/

「Oh! my ダーリン 1-8」講談社 1992-1994

「ピーチガール 1-18」講談社 1997-2004

「あるいていこう 1-2」講談社 2013-

パク・ウナ/

「多情多感 1-18」テウオン CI 1999-2007

竹宮恵子/

「風と木の詩(愛蔵版)1-9」小学館 1999

### 単行本

飯沢耕太郎『戦後民主主義と少女マンガ』PHP 研究所 2009

今田絵里香『「少女」の社会史』頸草書房 2007

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

貸本マンガ研究会編・著『貸本マンガ RETURNS』ポプラ社 2006

金水 敏編『役割語研究の地平』くろしお出版 2007

斉藤美奈子『紅一点論—アニメ・特撮・伝記のヒロイン像』ちくま書房 2001

손상익/ソン・サンイク『한국만화 통사 상·하』시공사 1999 (『韓国漫画通史 上・下』時空社 1999)

竹熊健太郎・夏目房之介 他『マンガはなぜ面白いのか—その表現と文法』日本放送出版協会 1997

竹宮恵子『マンガの脚本概論』角川学芸出版 2010

チュ・クッキ/추국희/秋菊姫「失われた声を探って 軍事政権期における韓国の純情漫画作家たちの抵抗と権利付与」谷川健司・王向華・呉咏梅編『越境するポピュラーカルチャー リコウラ  
ンからタッキーまで』青弓社 2009, pp. 47-79

夏目房之介『マンガの読み方』宝島社 1995

二上洋一『少女まんがの系譜』ぺんぎん書房 2000

パク・インハ/박인하、キム・ナコ/김낙호 『한국현대만화사』 Doobo Books  
2010(『韓国現代漫画史』 Doobo Books 2010)

パク・インハ/박인하『누가 캔디를 모함했나』살림출판사 2002 (『誰がキャンディを誣いたの  
か』サルリム出版 2002)

馬場伸彦、池田太臣『「女子」の時代！』厚徳社 2012

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』朝日文庫 2008

米沢嘉博『戦後少女マンガ史』筑摩書房 1980

四方田犬彦『漫画原論』筑摩書房 1994

渡部周子『＜少女＞象の誕生—近代日本における「少女」規範の形成』新泉社 2007

## 論文

Alvanov Z. Mansoor “In The Minds of The Young, How Indonesian Girls Frame Themselves in Indonesia’s Girls’ Comics” 2013

砂澤雄一「マンガにおける「読者」と「語り」の問題について—『マンガ産業論』と『マンガ学への挑戦』を読んで—」『マンガ研究』 vol.7 日本マンガ学会 2005

イ・シンヨン／이신영「순정만화의 여성성연구:여성캐릭터를 중심으로」 상명대학교 석사논문(「純情マンガの女性性研究:女性キャラクターを中心に」 祥明大学校、修士論文 2011)

Yeawon Yoon “STUDY OF THE DEVELOPMENT OF SUNJONG MANHWA BY HWANG MINA, KIM HYERIN AND CHOI INSON” a master thesis of the University of British Columbia

Eric Maigret “Le jeu de l’âge et des générations : culture BD et esprit Manga” in Réseaux, 1999, volume 17 n° 92-93. pp. 241-260.

大城房美「手塚治虫と少女マンガのグローバル化—北米における『リボンの騎士』の受容を中心に」『マンガ研究』Vol.14 日本マンガ学会 2008 p.72~80

キム・ウンミ／김은미「세대별로 살펴본 순정만화의 페미니즘적 성취」『대중서사연구』13 호 대중서사학회 2005, pp.37~58(「世代別にみる純情マンガのフェミニズム的成就」『大衆叙事研究』13号、大衆叙事学会)

金慈惠「国境を越えるマンガ—日本の少女マンガと韓国の純情マンガ」、大城房美・一木順・本浜秀彦編『マンガは越境する!』世界思想社、2010 p.89~109

キム・ソウオン／金素媛(김소원)『日韓少女マンガの比較—純情漫画の成立と展開を中心に—』立命館大学大学院 博士論文 2011

キム・ソンフン／김성훈「만화정책의 개선방안에 대한 연구」한국방송통신대학교 석사논문 2006 (「漫画政策の改善方案に関する研究」韓国放送通信大学 修士論文 2006)

キム・ヒョジン／金孝真(김효진)「他者としてのヤオイ—1990年代における韓国同人文化の変容をめぐって」『日韓漫画研究』京都精華大学国際マンガ研究センター pp. 109-133

キム・ユンジョン／김윤정「순정만화의 TV 드라마화에 관한 고찰: ‘궁’을 중심으로」『한국현대문학연구』 제 28 집 2009, pp.551~581 (「純情マンガのTVドラマ化に関する考察: <らぶきょん>を中心に」『韓国現代文学研究』第28集)

クァク・ソンヨン／곽선영 「여성장르로서의 순정만화의 특성에 관한 연구 -수용자 분석을 중심으로-」 서강대학교 석사논문 2001 (「女性向けジャンルとしての純情マンガの特性に関する研究—受容者分析を中心に—」 西江大学、修士論文 2001)

クオン・キム・ヒョンヨン／권김현영 「순정만화, 여성들의 정서적 문화동맹」 『여성과 사회』 창작과 비평사 2001, pp.119-131 (「純情マンガ、女性たちの情緒的文化同盟」『女性と社会』創作と批評社)

クオン・ギョン민／권경민 「미국·일본의 소녀만화의 표현 발달 및 성립에 관한 비교연구」 『한국 콘텐츠학회 논문지』Vol. 10, No. 7, 2010, pp.149-158 (「アメリカと日本の少女マンガの表現発達及び成立に関する比較研究」『韓国コンテンツ学会論文誌』)  
倉持佳代子 「少女マンガを支えた読者共同体の行方—1990年代の『りぼん』から」 『日韓漫画研究』京都精華大学国際マンガ研究センター pp.93-108

呉 智英 「日本マンガとヨーロッパマンガ」 『マンガ研究』 vol. 5 日本マンガ学会 2004 pp. 100-106

ジョン・스프／정승화 「순정만화의 젠더 전복 모티브에 나타는 앤드로지니 환상과 젠더화의 불만」 『페미니즘 연구』 8호 2008, pp. 159-190 (「純情マンガのジェンダー転覆モチーフに表れるアンドロジニ幻想とジェンダー化の不满」『フェミニズム研究』8号)

ジョン·히ョン지／전현지 「순정만화의 장르적 특성에 관한 연구」 세종대학교 석사논문 2004 (「純情マンガのジャンルの特徴に関する研究」世宗大学、修士論文)

世宗大学マンガ・アニメーション産業研究所／세종대학교 만화·애니메이션 산업연구소 『청소년위원회 대책토론회:일본만화의 폭력성과 우리 청소년』2005 (『青少年委員会政策討論會:日本マンガの暴力性と我が青少年』)

ソウル YWCA 青少年有害監視団／서울 YWCA 청소년 유해감시단 『일본의 번역만화, 성인만화잡지 구독실태 및 대여점 이용실태 조사』1995, pp. 4-27 (『日本の翻訳マンガ、成人マンガ雑誌購読実態及び貸本屋利用実態調査』)

竹宮恵子 「一九七〇年代の少女マンガにおける芸術性への指向とその目的」 『美術フォーラム 21』 醍醐書房 2004

竹宮恵子 「少女マンガの変化にまさに立ち会ったマンガ家の立場から」 『マンガ研究』vol.16 日本マンガ学会 2010 pp.126-129

チェ・ヘリム/최혜림 「일본의 정체성과 한류: 일본 대중의 자아인식과 타자표상을 중심으로」 연세대학교 석사논문 2011(「日本のアイデンティティと韓流:日本の大衆の自我認識と他者表象を中心に」延世大学、修士論文)

CHOO Kukhee: “Girls Return Home: Portrayal of Femininity in Popular Japanese Shōjo Manga/Anime during the 1990s in the Cases of Hana Yori Dango and Fruits Basket”, in: Women: a Cultural Review, Vol. 19, No. 3, 2008, pp. 275–296

CHOO Kukhee: “Consuming Japan. Early Korean girls comic book artists’ resistance and empowerment.” In: Complicated Currents. Media Flows, Soft Power and East Asia. Ed. by Daniel Black, Stephen Epstein und Alison Tokita. Clayton: Monash Univ. ePress, 2010, S. 6.1–6.16 (download:<http://books.publishing.monash.edu/apps/bookworm/view/Complicated+Currents/122/xhtml/chapter6.html>)

涂銘宏(トゥ・ミンフン) 「台湾における日本の漫画—ジェンダーと他者—」(アジア女性交流・研究フォーラム)[http://www.kfaw.or.jp/report/pdf/WR2011\\_Tu.pdf](http://www.kfaw.or.jp/report/pdf/WR2011_Tu.pdf)

中澤 潤「マンガ読解力の規定因としてのマンガ読みリテラシー」『マンガ研究』vol.5 マンガ学会 2004 pp. 6–25

ノ・スイン/노수인 「한국 순정만화와 일본 소녀만화의 관계 연구:순정만화가들과의 심층인터뷰를 중심으로」 이화여자대학교 석사논문 2000(「韓國の純情マンガと日本の少女マンガの関係研究」梨花女子大学 修士論文 2000)

ノ・スイン/노수인 NOH Suen: The Gendered Comics Market in Korea: An Overview of Korean Girls’ Comics Soonjung Manhwa, in: International Journal of Comic Art (IJOCA), Spring 2004, pp. 281–298

パク・ウナ、ソ・ヒョンスク/박은아, 서현숙 「얼굴의 아름다움 지각요인에 관한 연구—20 대 남녀를 중심으로」 『한국 심리학회지/여성』 Vol. 14, 2009, pp. 617–648 (「顔の美しさの知覚要因に関する研究—20代の男女を中心に」『韓国心理学会誌/女性』)

パク・ジンヒ/朴珍姬 (박진희) 「黄金期韓国「純情漫画」の特徴—キャラクター表現を中心に—」『マンガ研究』 vol.16 日本マンガ学会 2010 pp.42–67

ハン・サンジョン/한상정/韓尚整 HAN Sang-jung: La scène sentimentale de la lecture: autour de la bande dessinée sentimentale coréenne, Université Paris I Panthéon–Sorbonne, U.F.R. Arts plastique & sciences de l’art, 2007, PhD thesis

PAR PHILIPPE PONS Le négationnisme dans les mangas in Le Monde diplomatique Octobre 2001

松居竜吾「日韓サブカルチャー交流の現在 ——漫画(Manga/Manhwa)の比較研究」『駿河台大学共同研究 韓国と日本—比較文化史的考察』2001、pp. 85-108

松居竜吾「欧米における日本マンガ受容の新たな展開—少女マンガブームをめぐる—」龍谷大学国際社会文化研究所紀要 8、2006-05-31、pp. 176-185

山中千恵「模倣海賊版から考える漫画表現形式の拡散—韓国純情漫画作家の事例から」『日韓漫画研究』京都精華大学国際マンガ研究センター pp. 37-58

ユースギョン／庾水敬(유수경)「日韓女性向けマンガをめぐる相違論—「花より男子」と「らぶきよん LOVE in 景福宮」の比較を中心に—」『MANHWA, MANGA, MANHUA: EAST ASIAN COMICS STUDIES』Leipziger Universitaetsvlg 2012

## 定期刊行物

『マーガレット』1993年第2号、集英社、1993年1月

『マーガレット』2014年第1号、集英社、2013年12月

『WINK』第3号、ソウル文化社、1999年2月

『WINK』2012年1月号、ソウル文化社

『ウンポコ』1号、新書館、2005年3月

『ウンポコ』6号、新書館、2006年6月

『ルネサンス』(르네상스)、1990年12月号、図書出版ソファ、1990

『らぶきよん Magazine』新書館、2009年1月

『ISSUE』2014年3月号、テウオン CI

『2010 한국만화연감』韓国マンガ映像振興院/한국만화영상진흥원 2010 (『2010 韓国マンガ年鑑』2010)

## 参考サイト

「らぶきょん」日本版編集者のブログ: <http://blog.livedoor.jp/lovekyon1/>

マンガ単行本/雑誌情報サイト: <http://www.mangazengan.com/>

集英社マーガレット公式ホームページ: <http://margaret.shueisha.co.jp/>

社団法人日本雑誌協会: [http://www.j-magazine.or.jp/data\\_001/index.html](http://www.j-magazine.or.jp/data_001/index.html)

京都国際マンガミュージアム: <http://www.kyotomm.jp>

雑誌データ.com : <http://www.zasshi-data.com>

서울문화사 만화사이트(ソウル文化社マンファサイト): [www.jumps.co.kr/](http://www.jumps.co.kr/)

코믹진 윈크 (コミックジン WINK):

<http://www.jumps.co.kr/category/zinewinkjump.php?cate=zinewink>

방.사(お絵かきコミュニティ;バン・サ): <http://cafe.naver.com/bscomic>

「PINK DIARY」のウェブサイト: <http://pinkdiary.free.fr/html/manga/album/album.htm>

「살롱 H」(「サロン H」): <http://comics.nate.com/webtoon/detail.php?btno=44466&bsno=264964>

「チーズ・イン・ザ・トラップ」(치즈인더트랩, Cheese in the trap):

<http://comic.naver.com/webtoon/detail.nhn?titleId=186811&seq=1&weekday=thu>

「チェリーボーイ彼女」(체리보이 그녀): <http://cartoon.media.daum.net/webtoon/viewer/17050>

「オレンジママレード」(오렌지 마말레이드):

<http://comic.naver.com/webtoon/detail.nhn?titleId=293520&no=2&weekday=sun>

ミルギドットコム(미르기닷컴): <http://mirugi.egloos.com>

(以上最終アクセス日:2014年3月20日)

図版

図1 神尾葉子/「花より男子」第36巻、集英社 1992-2004



図2 박소희(パク・ソヒ)「궁/らぶきょん LOVE in 景福宮」第27巻 서울문화사/ソウル文化社 2002-2011



图3 박소희(박소희)「リアル・パープル」下巻の表紙、新書館、日本語版、2010年7月

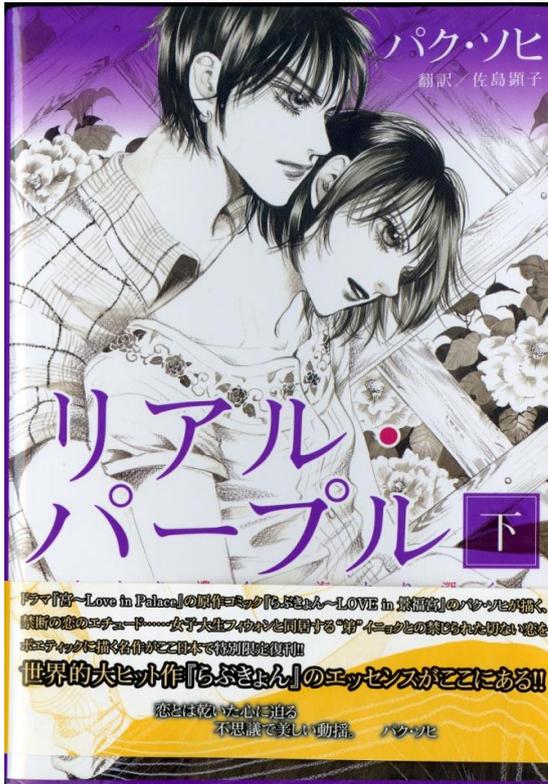


图4 「サロンH」、第10話(最終アクセス日:2014年3月20日)、  
<http://comics.nate.com/webtoon/detail.php?bno=44466&bsno=264964>



図5 神尾葉子、「めりーさんの羊」第1巻表紙、1991年2月、集英社



図6 神尾葉子、「まつりスペシャル」第3巻表紙、2009年6月、集英社



图7 『マーガレット』2014 年第 1 号表紙、集英社、2013 年 12 月



图8 『コミックジン WINK』34 号、2013 年 11 月(最終アクセス日:2014 年 3 月 20 日)、  
<http://www.jumps.co.kr/category/zinewinkjump.php?cate=zinewink>

**Jumps** 로그인 ID 찾기 PW 찾기 MyJumps 회원가입

캐시충전 | Q&A | FAQ | 공지

전체 **Wink** 점프 연재 순정 소년 아동 성인 18 해외 라이트 노벨 무료만화 이벤트 어플 모바일웹 작품명을 입력해주세요 검색

코믹진 링크

**Wink 034** 클램프 최고의 역작, 온라인 최초 공개! X

대한민국 대표 순정만화잡지 <윙크>가 오프라인 잡지에서 디지털 전용 잡지 <코믹진 윙크>로 다시 태어났습니다. 언제 어디서나 더욱 스마트해진 윙크를 만나보세요~! ★출혈러 만화: 밤을 걷는 선비, 티아라, 임금님의 사건수첩, 캄산, 김영자... 매월 1, 15일 발행

★★★★☆  
4.7/5  
(114명 참여)

발점주기 평가

통권 보기 1,000원(24시간)

리뷰 (306) Q&A

백민숙 윙크 좋아해서 절판될때까지 사요오다 열전으로 나오는 줄은 알았는데 컴맹에 폰영이라ㅠㅠㅠ여기저기 어플로 해마다 인제 찾았어여ㅠㅠㅠ아반가워라ㅠㅠ나진퍼컴맹이구나 ㅠㅠ 2013.11.20

김민희 이제 안티 레이디는 안나오는건가요~? 2013.11.01

김해린 언제 나오는거지...ㅠㅠ 아 넥시오...ㅠㅠ 어제 출전도 했는데 헛기중나오.. 2013.11.01

최신 업데이트

하백의 신부 (영.. 윤미경

밤을 걷는 선비( 32권

図9 『ウンポコ』第1号表紙、新書館、2005年3月



図10 「らぶきょん」の連載終了案内、『ウンポコ』第6号、新書館、2006年6月



図11 見開き(韓国)「宮/らぶきょん LOVE in 景福宮」韓国語版、第12巻、pp. 56-57

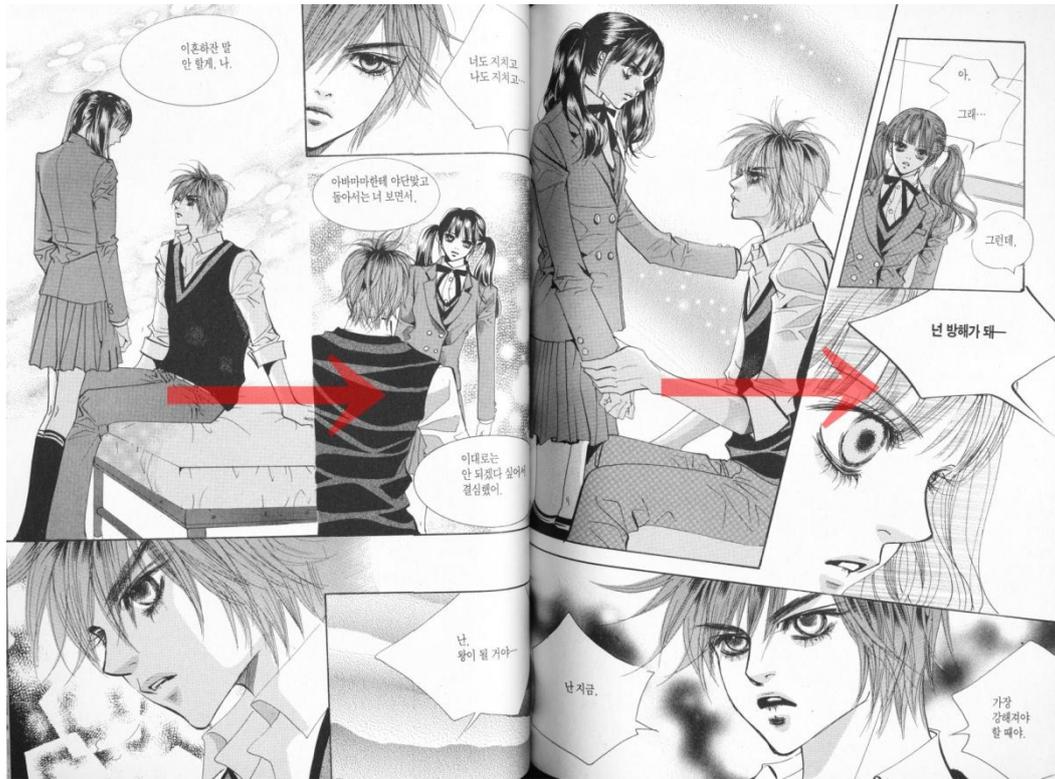


図12 見開き(日本)「花より男子」第33巻、pp. 156-157



図13 吹き出しの比較 左:「君/らぶきょん LOVE in 景福宮」第5巻、p. 13  
 右:「花より男子」第13巻、p. 151



図14 原作と違う見開き 上:「花より男子」、『WINK』第3号、ソウル文化社、1999年2月  
 下:「花より男子」第20巻、pp. 134-135





图17 背景の描き込み比較 「花より男子」第23巻、pp. 156-157



图18 単行本の大きさの比較



図19 「花より男子」連載後半のつくし(ヒロイン)「花より男子」第 33 巻、p. 143



図20 「花より男子」顔の特徴の変化

左:「花より男子」第 1 巻、p. 29

右:「花より男子」第 36 巻、p. 143



図21 「花より男子」と同時期に掲載された作品のキャラクター

『マーガレット』第2号、集英社、1993年1月

(左から)森ちづる「制服を脱ごう」、p. 422

山田也「元気に行きましょう!」、p. 417

ふじくら真緒「お星さまにはナイショ」、p. 255

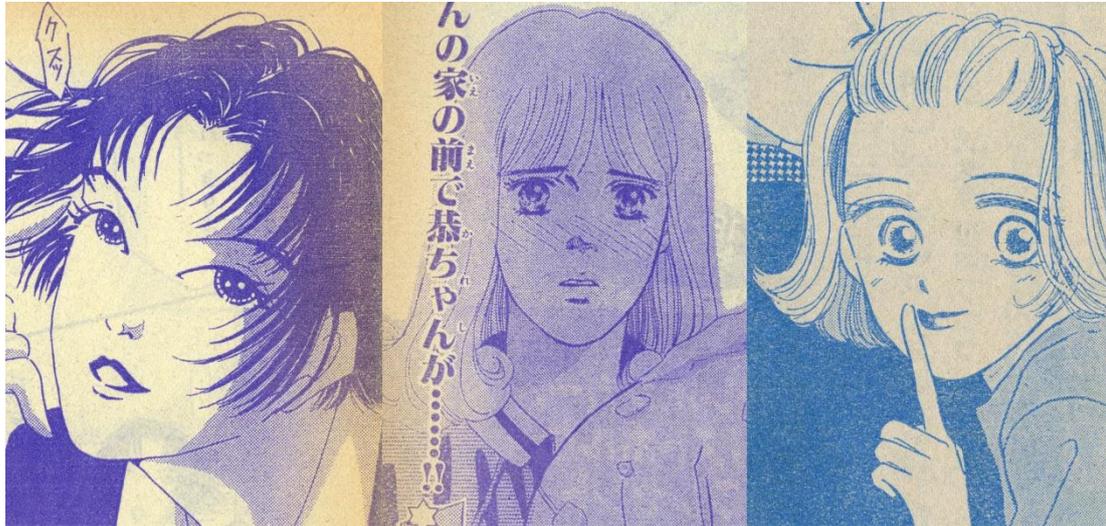


図22 神尾葉子の最新作が連載されている『別冊マーガレット』に現在連載中の作品のキャラクター

『別冊マーガレット』2012年12月号、集英社、

(左から)南塔子「ReRe ハロ」、p.115

幸田もも子「センセイ君主」、p. 497

河原和音「青空エール」、p. 222

目黒あむ「ハニー」、p. 407



図23 「花より男子」の横顔の変化

左:「花より男子」第2巻、p. 24

右:「花より男子」第33巻、p. 152

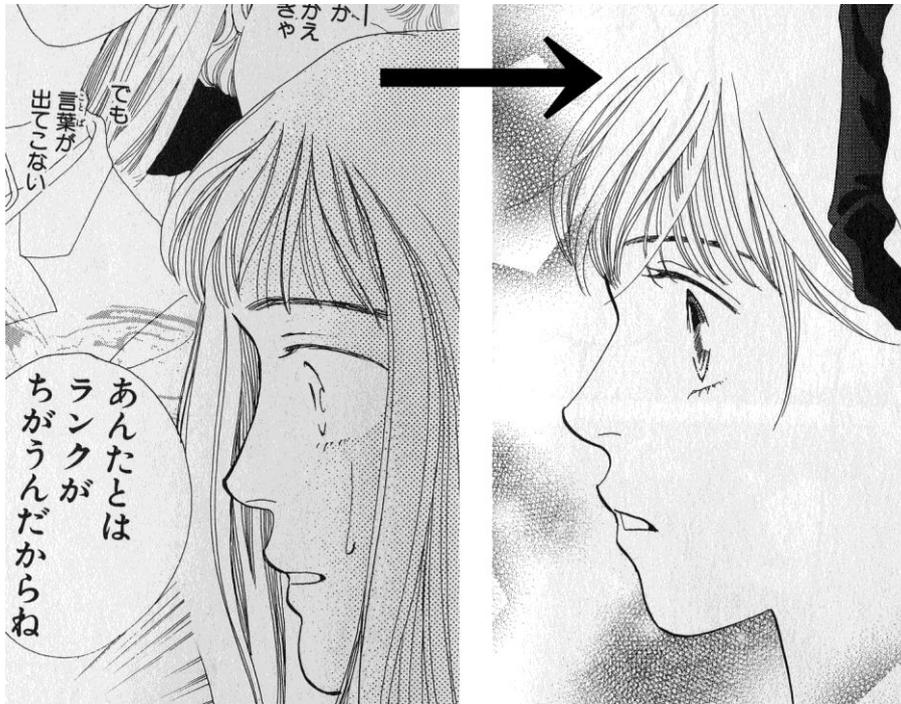


図24 「花より男子」と同時期に掲載された作品のキャラクターの唇

『マーガレット』第2号、集英社、1993年1月

(左から)山田也「元気に行きましょう!」p. 417

宮城理子「月の生まれる森」、p. 387

森ちづる「制服を脱ごう」、p. 422



図25 「花より男子」連載後半の唇の特徴 「花より男子」第 36 巻、p. 55



図26 「花より男子」口の形の変化

左:「花より男子」第 2 巻、p. 146

右:「花より男子」第 36 巻、p. 149



図27 「花より男子」の男性主人公の変化

左:「花より男子」第 2 巻、p. 25

右:「花より男子」第 34 巻、p. 17



図28 頭身の変化

左:「花より男子」第1巻、p. 144

右:「花より男子」第36巻、p. 143



図29 上田美和の画風の変化①

左:「Oh! my ダーリン」第1巻、p. 117

右:「ピーチガール」第18巻、p. 120

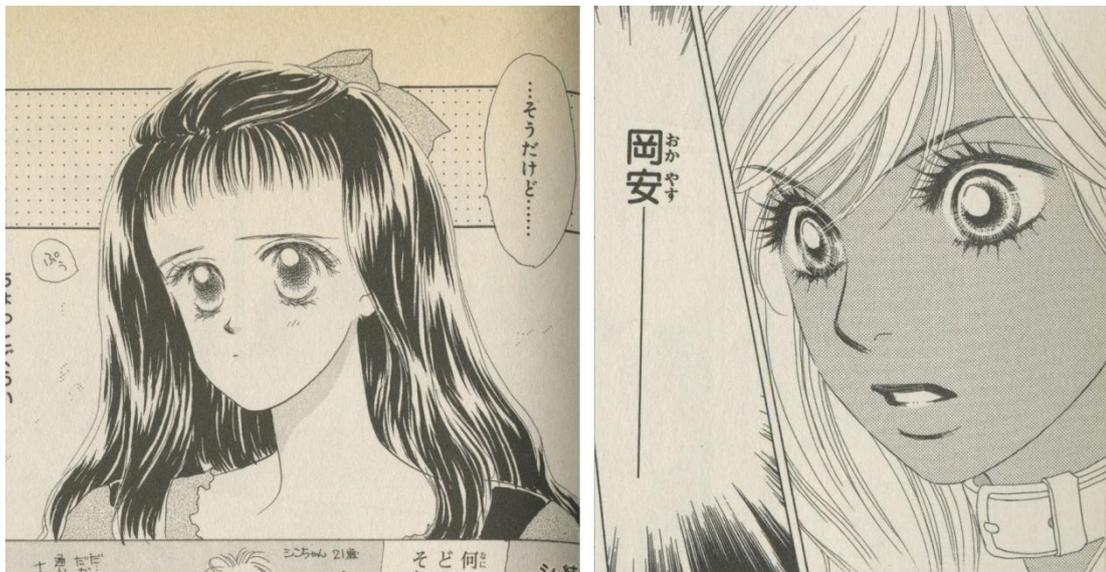


図30 上田美和の画風の変化② 「歩いていこう」第1巻、p. 93



図31 左:「くらぶきょん LOVE in 景福宮」第1巻表紙  
右:「くらぶきょん LOVE in 景福宮」第27巻表紙



図32 「花より男子」第1巻表紙

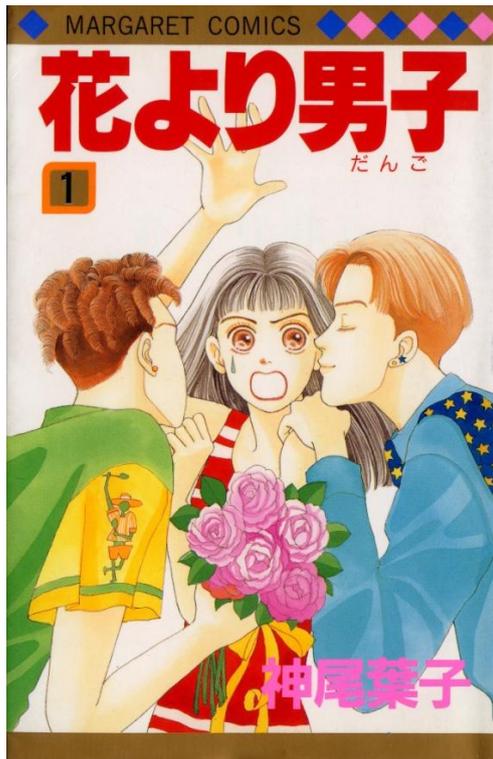


図33 純情マンファのまゆ毛の表現の特徴

『WINK』第3号、ソウル文化社、1999年2月

左上:シン・イルスク「パラオの恋人」、p. 77

右上:ユ・シジン「COOLHOT」、p. 139

下:キム・ウンヒ「STREET GENERATION」、p. 358



図34 「らぶきょん」の目の描き方の変化

左:「らぶきょん LOVE in 景福宮」第1巻 p. 182

右:「らぶきょん LOVE in 景福宮」第27巻 p. 168

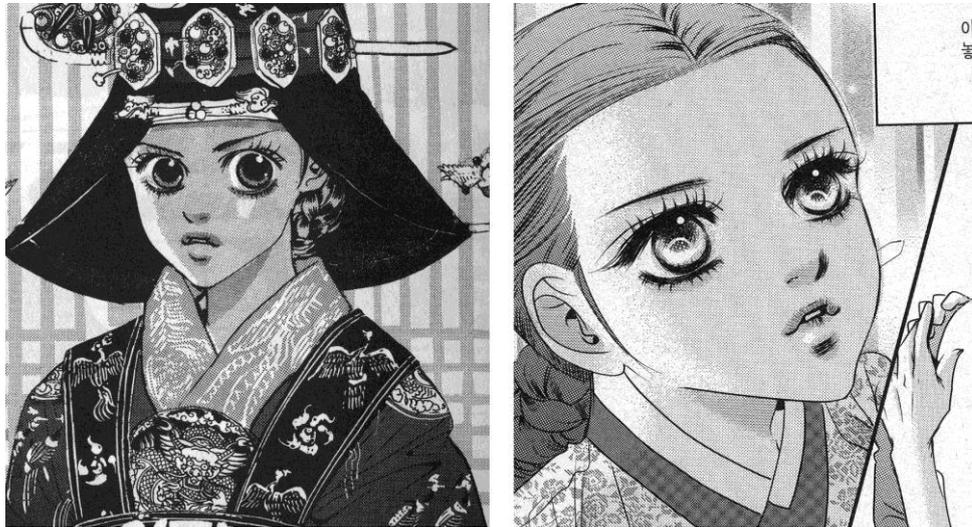


図35 パク・ソヒ「リアル・パープル」下巻、新書館、日本語版、 pp.30-31



図36 「らぶきょん」連載以前の『WINK』に連載されていた作品

『WINK』第3号、ソウル文化社、1999年2月

左: キム・ウンヒ「STREET GENERATION」、p. 358

中: パク・ヒジョン「STUPID」、p. 274

右: シン・イルスク「パラオの恋人」(파라오의 연인)、p. 76



図37 最近の『WINK』の連載作品 『WINK』2012年1月号、ソウル文化社

左: パク・ヒョル「ハナニム、恋愛する」(하나님, 연애하다)、p. 281

中: チェ・ミョン「見えますか?」(보이나요?) p. 117

右: ホ・ユンミ「王様の事件手帳」(임금님의 사건수첩) p. 398



図38 連載初期の描線 「花より男子」第10巻、pp. 9-10

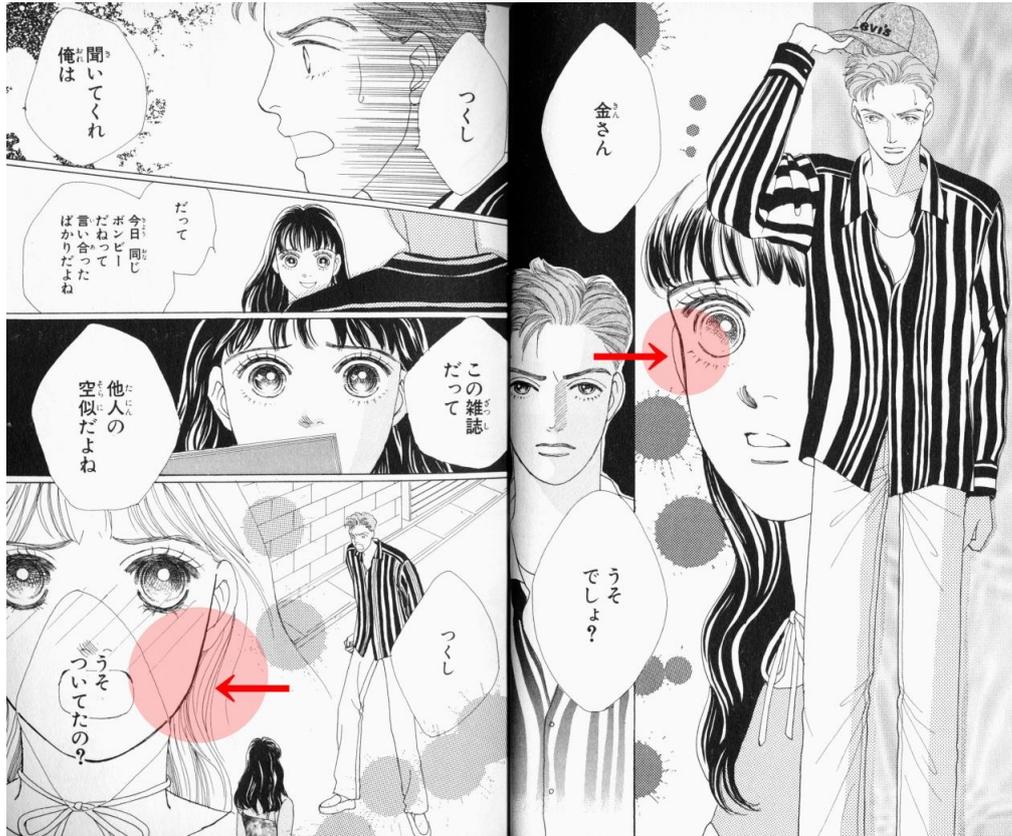


図39 連載後半の描線の変化 「花より男子」第34巻、pp. 164-165



図40 「花より男子」第1巻、p. 89

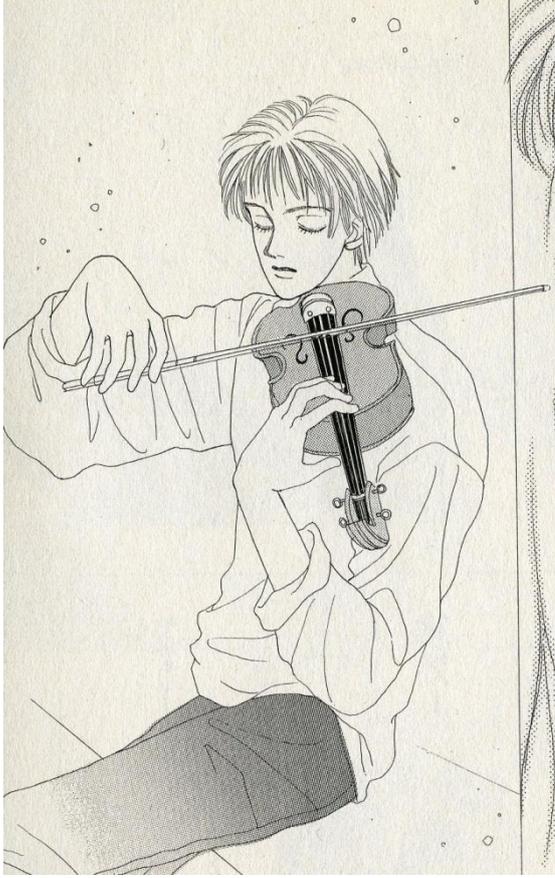


図41 「花より男子」初期と後期の描線比較

左:「花より男子」第2巻、p. 41

右:「花より男子」第36巻、p. 54



図42 描線の変化

左:「らぶきょん LOVE in 景福宮」第1巻、p. 113

右:「らぶきょん LOVE in 景福宮」第27巻、p. 91



図43 「らぶきょん」連載初期と後期の描線比較

左:「らぶきょん LOVE in 景福宮」第5巻、p. 48

右:「らぶきょん LOVE in 景福宮」第27巻、p. 57



図44 描線の特徴 「宮/らぶきょん LOVE in 景福宮」 第12巻、p. 168

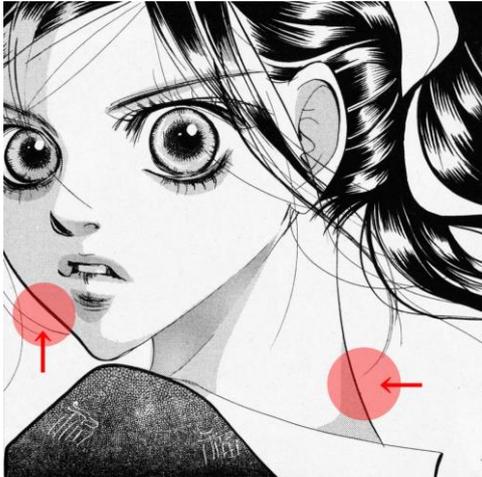


図45 パク・ウナの描線の特徴

上: 『ISSUE』2014年3月号、テウオン CI、p. 66 下: 『多情多感』第3巻、pp. 6-7

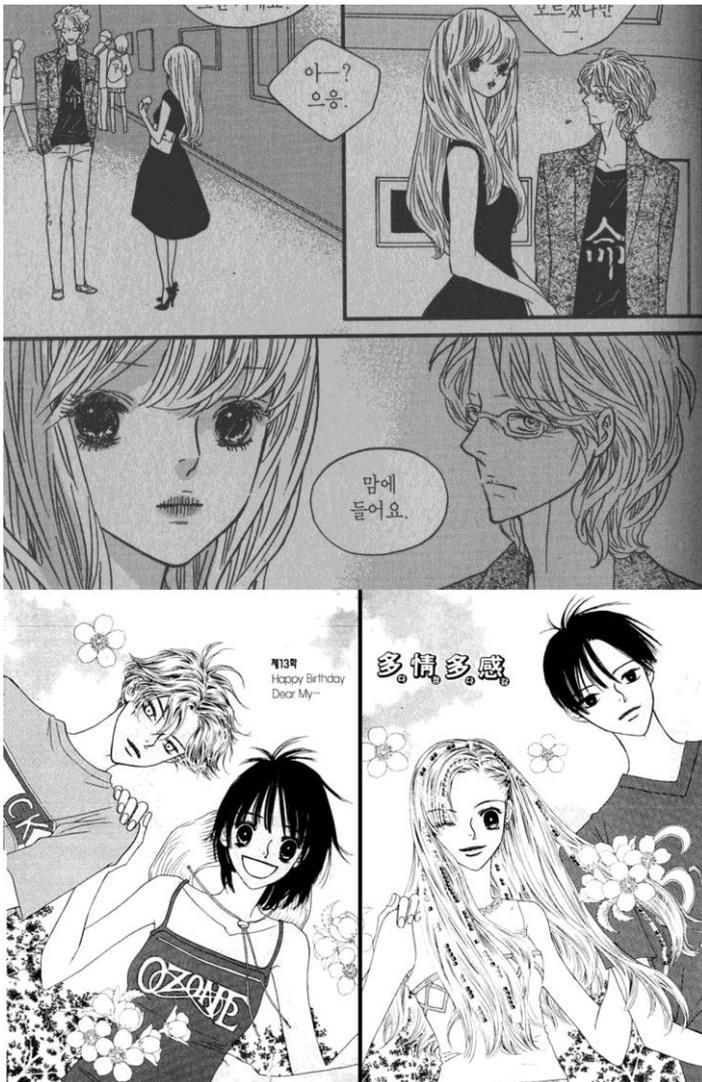


图46 پاک·ونا의描線의特徵

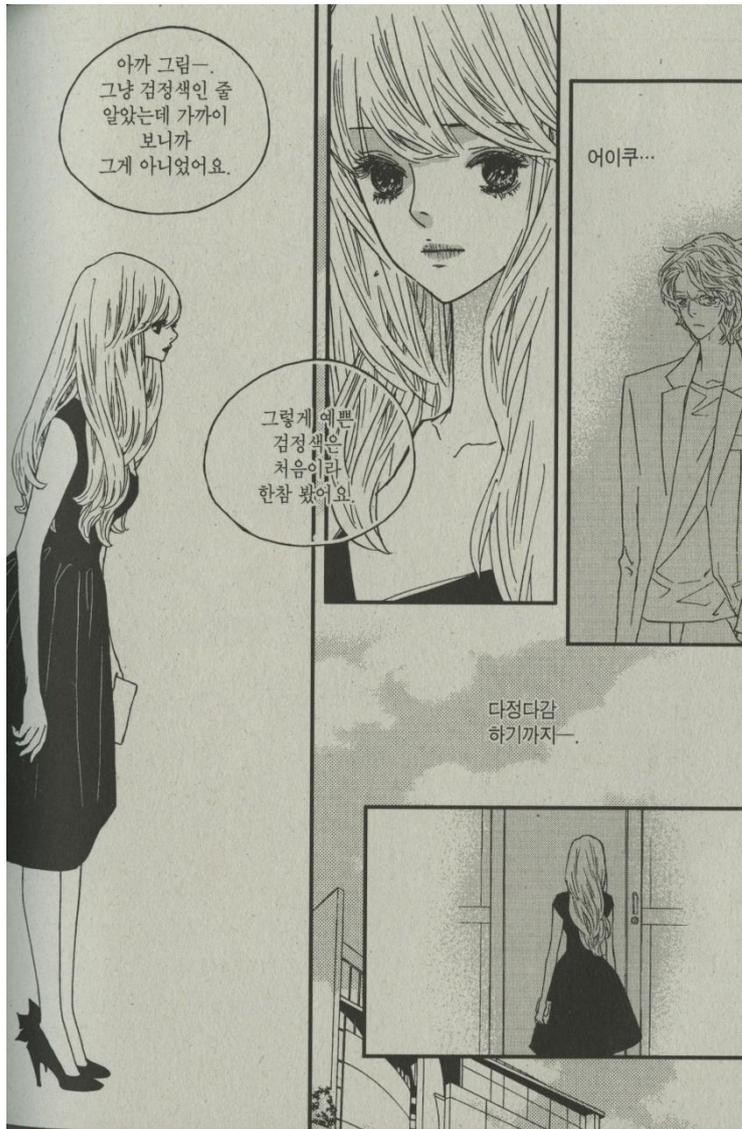


図47 現在の『ISSUE』の連載作 2014年3月号

左上: アン・ソヒ「虎がいる山」 p. 39 右上: イム・ジュヨン「PURE CROWN」pp. 162

左下: 이·소연「ヨン모」p. 233 右下: 이·시ヨン「I'M YOUR MAN」pp. 302



図48 吹き出しの描線① 「궁/らぶきょん LOVE in 景福宮」 第5巻、p. 48



図49 吹き出しの描線② 「宮らぶきょん LOVE in 景福宮」 第 25 巻、pp. 84-85



図50 斜め長方形のコマ 「花より男子」 第 2 巻、pp. 38-39

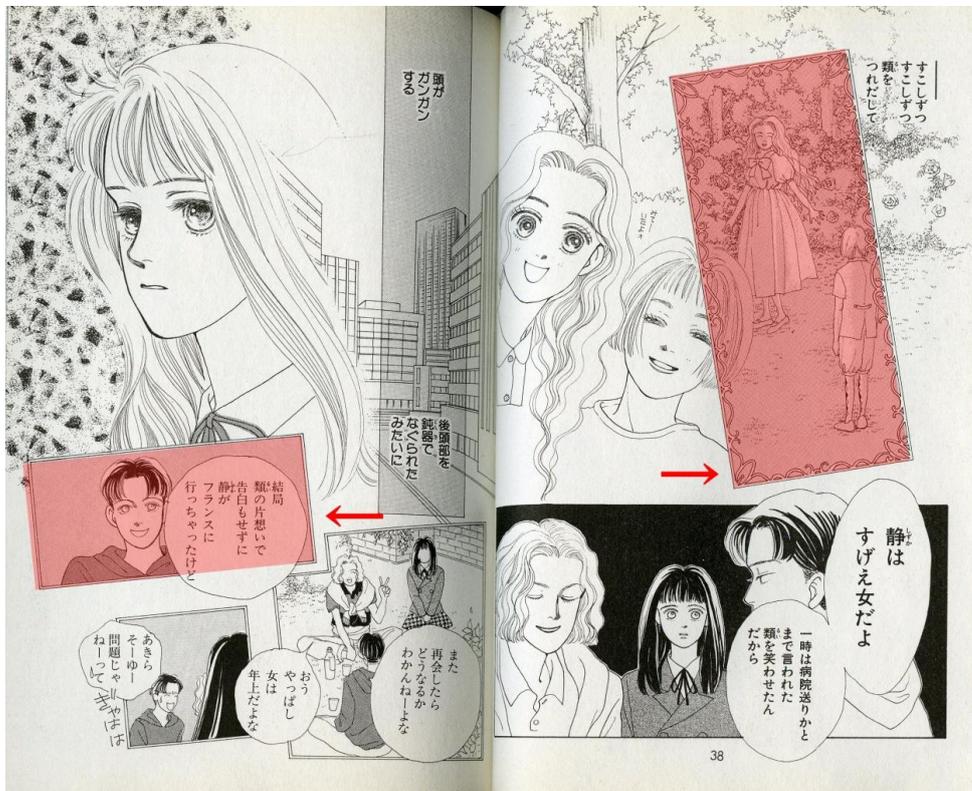




図53 「らぶきょん」のコマ割りの特徴 「く/らぶきょん LOVE in 景福宮」 第12巻、pp. 150-151



図54 コマ割りの特徴 「花より男子」第19巻、p. 42



図55 コマ割りの特徴 「宮らぶきょん LOVE in 景福宮」 第 19 巻、pp. 52-53



図56 24年組の作品から見られる重疊的演出

竹宮恵子「風と木の詩」愛蔵版第9巻1、pp. 146-147、小学館 1999年3月



図57 ページわきのコマ「花より男子」第19巻、pp. 20-21

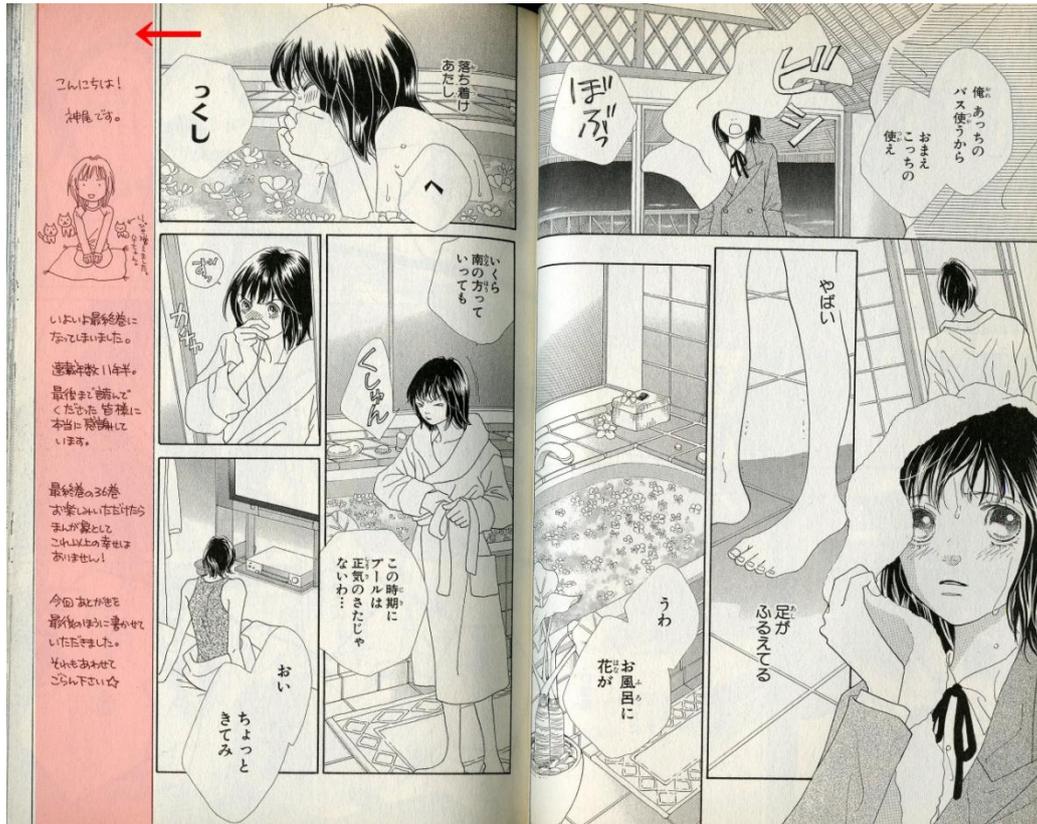


図58 一定した間白「花より男子」第20巻、pp. 160-161

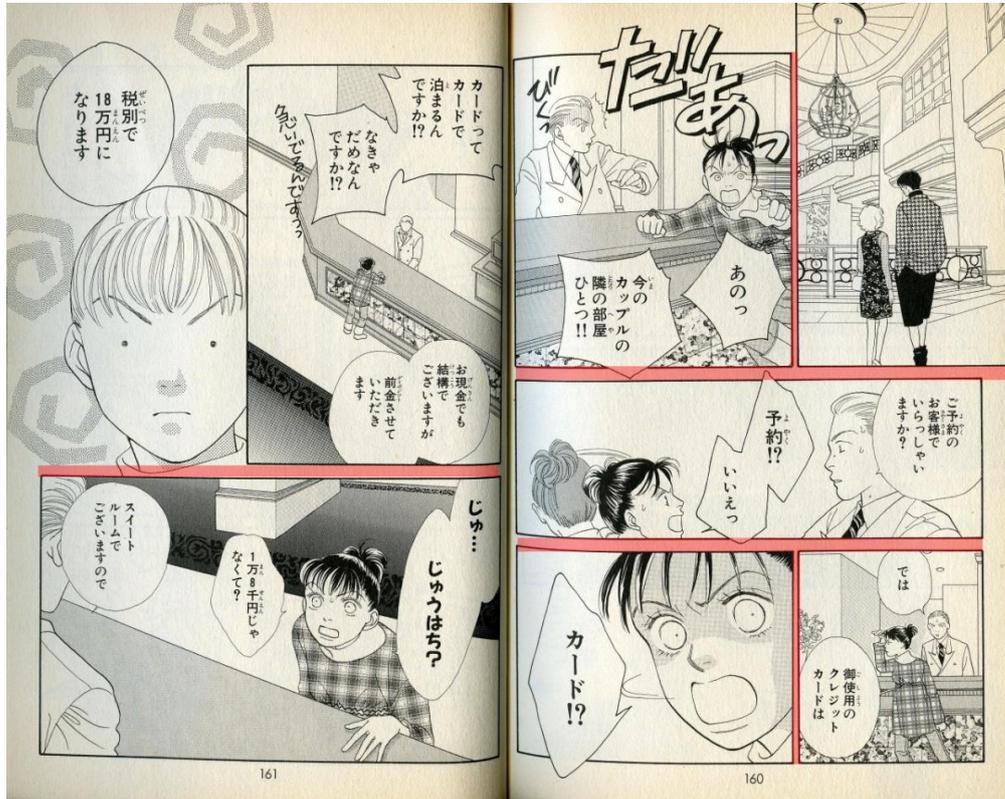


図59 コマの間白の特徴 Jenny、『PINK DIARY』第2巻、TOKYOPOP、ドイツ語版、2008



図60 スンキ(傘刈)、「チーズ・イン・ザ・トラップ」(치즈인더트랩, Cheese in the trap)第1話、2010 (最終アクセス日:2014年3月20日)

<http://comic.naver.com/webtoon/detail.nhn?titleId=186811&seq=1&weekday=thu>



図61 ナムチョクケミ(남쪽개미)、「チェリーボーイ彼女」(체리보이 그녀)第1話、2012 (最終アクセス日:2014年3月20日)

<http://cartoon.media.daum.net/webtoon/viewer/17050>



図62 ソグ(석우)、「オレンジママルレード」(오렌지 마말레이드) 第1話、2011 (最終アクセス日:2014年3月20日)

<http://comic.naver.com/webtoon/detail.nhn?titleId=293520&no=2&weekday=sun>



図63 最初の純情マンガ雑誌『ルネサンス』(르네상스)、1990年12月号表紙、図書出版ソファ、1990



図64 「らぶきょん」の宣伝 『ウンポコ』1号、新書館、2005年3月 pp. 462-463



図65 『らぶきよん Magazine』表紙、新書館、2009年1月



図66 『らぶきよん Magazine』に掲載された「タムナ〜Love the Island〜」(タムナ〜Love the Island〜)の第1話、『らぶきよん Magazine』、新書館、2009年1月、pp. 62-63



図67 「韓流コミック」 パク・ソヒ『リアル・パープル』、新書館、日本語版、2010年7月、p. 312

マンガから読むか、ドラマから観るか、それが問題。

# 韓流コミック、 いつものまにか 大ブーム。



☆ 驚れつつも楽しめつつも仕方がない展開が続いております。シンとチェヨンとの恋の行方を取り巻く伏線（部下の決意とかユルの気持ちとか絶えぬ「陰謀とかヒーロンの思いつき」の連続とか……）が実はキッチリ進行していて、いよいよ次巻に大展開が来そうな予感。22巻末に収録された、ドラマ化された当時の思い出とかなんかちょっと嬉しいも面白いにほほえましい、あーいかわらず大好きなパク・ソヒ先生＝「宮」＝「らぶきょん」です☆ 「らぶきょん」や「宮」の最新情報などは、「らぶきょんブログ」にて随時おしらせしています。SEE YOU 23巻☆ 担当編集Yでした :-)

<http://blog.livedoor.jp/lovekyon1/>

*Big News!!*

『宮～Love in Palace』ドラマ公式ガイドブック  
文庫版『宮～小説らぶきょん』(全3巻) (ISBN: 978-4-10-600000-0) 全3巻  
★  
2010年7月中旬同時発売!!

shinshokan

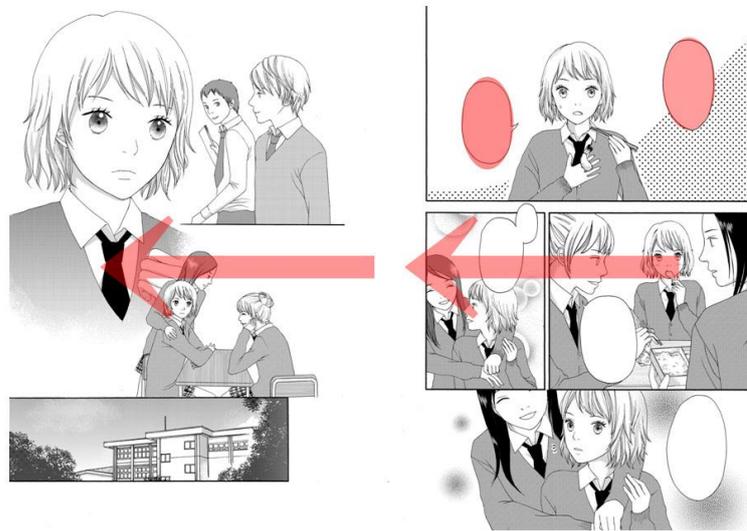
## 付録

### 付録解説

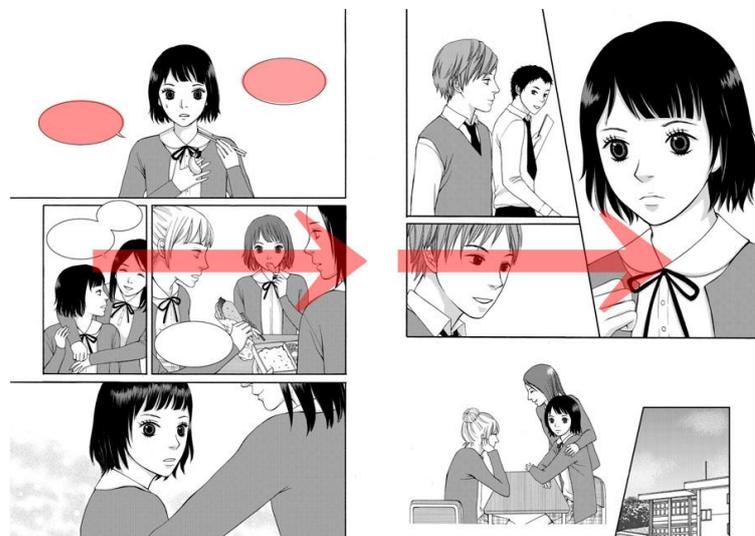
ここに添付したのは、本論で比較分析した少女マンガと純情マンファの視覚的要素をより具体的に明治すべく筆者が制作したマンガ/マンファである。読みきり短編の導入部であり、同じストーリーをそれぞれ少女マンガと純情マンファのスタイルで描きわけた。

ストーリーは次のようなものである。主人公の海衣と結乃の二人は幼なじみで、小さい頃に海衣の母親が亡くなって以来、同じベッドで寝ることが二人の習慣となっていた。しかし、ある日結乃から「もう一緒には寝ない、来るな！」と宣言されてしまう。

描き分ける際にポイントとしたのは、ページの進行方向、吹き出しの形、ベタの使い方、キャラクターの描き方、描線とコマワリの特徴、間白の幅の違いなどがある。



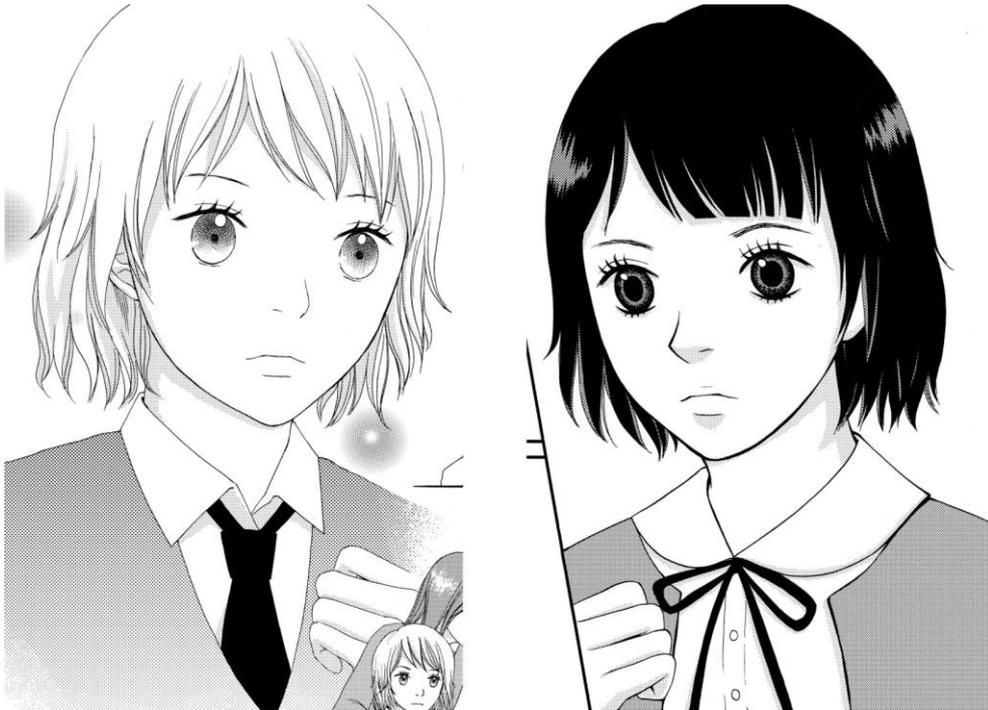
少女マンガ版



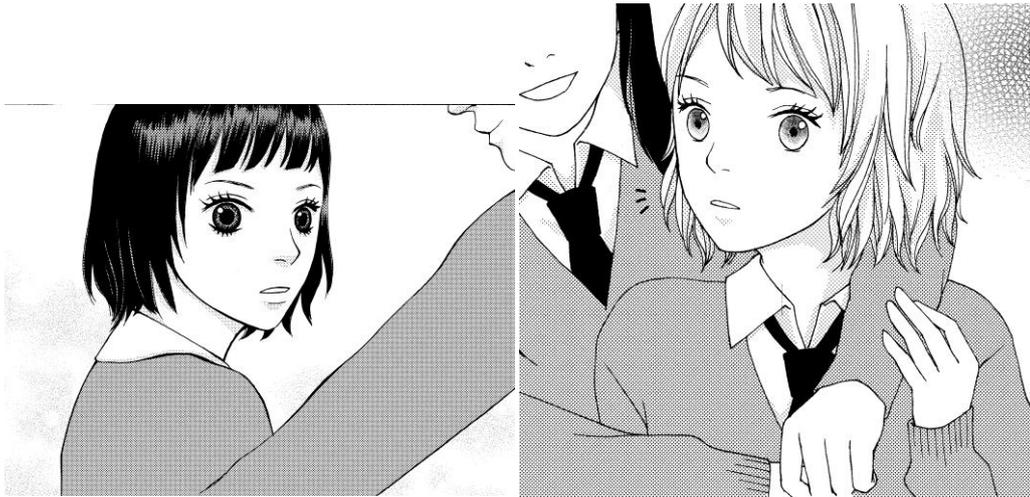
純情マンファ版

まずページの進行方向に関して。マンガとマンファの進行方向に合わせて、登場人物の向きや演出を変えた。表紙など、登場人物の向きが特にストーリーと密接な関係がない場合は向きを変えなかった。少女マンガ版には縦に長い吹き出しを、純情マンファ版には、パソコンで描いた横長の吹き出しを入れた。ただし、台詞は、その言語表記自体がマンガとマンファにおける視覚表現の差異を認識する際の齟齬となりかねないという判断からあえて入れなかった。

純情マンファ版は、全体的にベタを多く使い、はっきりとした強い印象を与えたのに対して、少女マンガ版では、なるべくベタは使わずに柔らかい雰囲気を出した。



少女マンガ版のキャラクターはまゆ毛を細く、下まぶたを強調せず、顔の幅を広く、顎を尖らせて描いた。そして鼻は小さく描き、濃い絵にならないように、キャラクターの顔に必要以上の陰影をつけることを避けた。一方、純情マンファ版では、上と下のまぶたを両方くっきりと描き、目元を強調し、まゆ毛も少し太くした。鼻の形も特に小さくしようと意識せず、目元を含め、あらゆるところにスクリーン・トーンで陰影をつけて立体感を強調した。キャラクターの制服やヘアスタイルもそれぞれの国の読者が親近感を持てるような形に変え、少しではあるが登場人物の頭身も変えてみた。



**純情マンガのメリハリのある線と少女マンガの均等な太さの線**

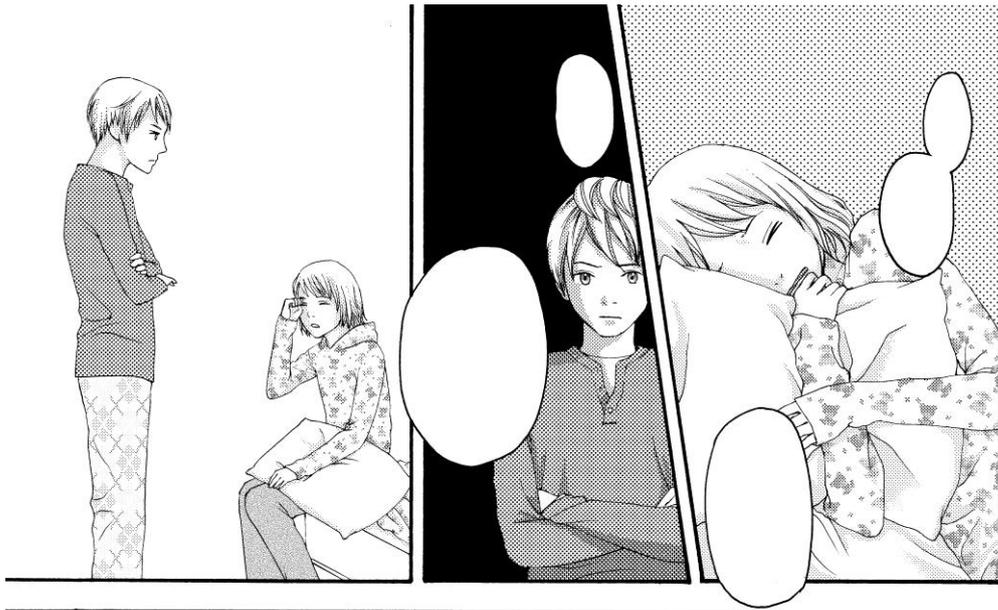
描線については全体を通じて純情マンガ版では肥瘦のある線、そして少女マンガ版では均等な太さの線を用いた。

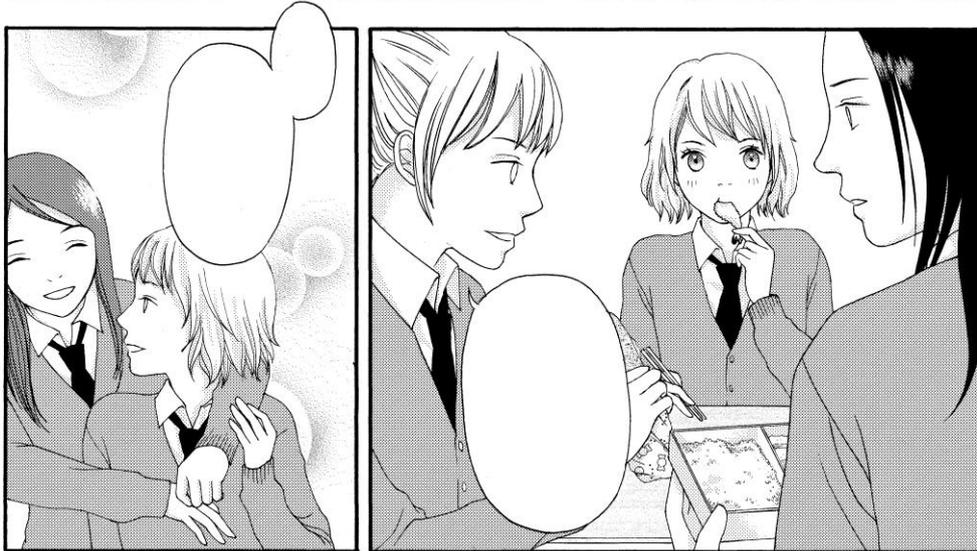
コマ割りは、レイヤーを重ねたような重畳的なコマ割りを用いた少女マンガ版に対して、純情マンガ版では枠線を用い、境界線を明確にした。

少女マンガ版





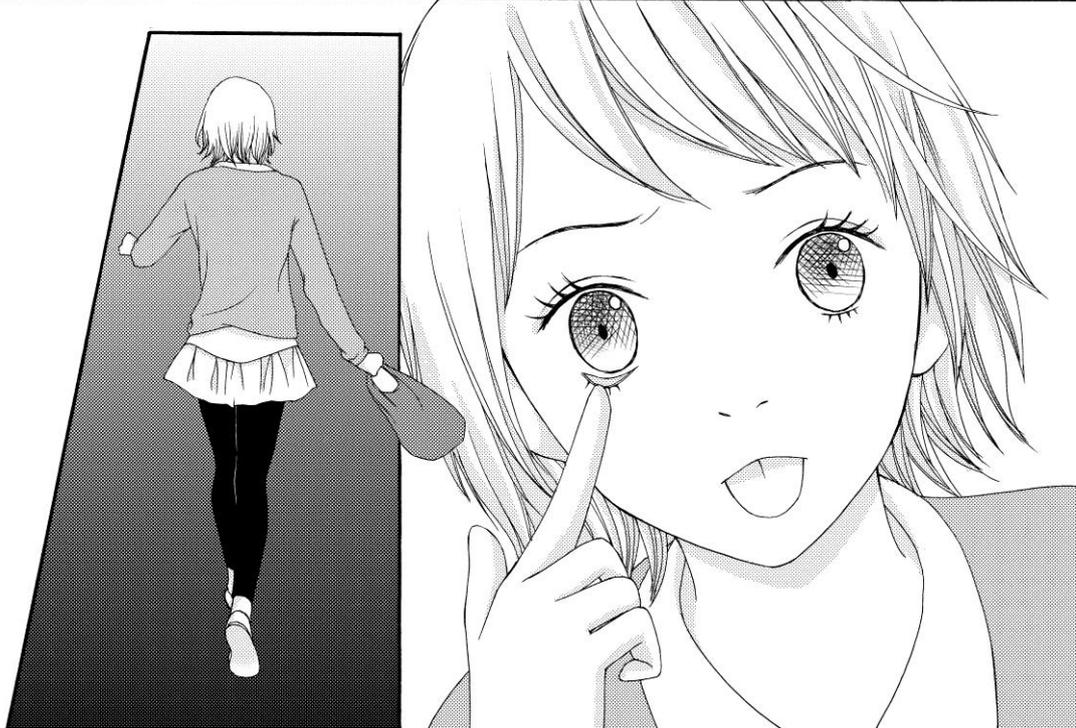












純情マンファ版



