

# 一九二〇～三〇年代の日本映画における 「モダンガール」の表象

申河慶\*

---

## 目次

---

第一節	はじめに
第二節	「モダンガール」があらわれる日本映画の分類
第三節	「モダンガール」の文字表象と映像表象の類似と差異
第四節	「モダンライフ」への賛歌——五所平之助『マダムと女房』論
第五節	都市と農村——北村小松という脚本家
第六節	「モダン」文化のジェンダー編成
第七節	むすびに

---

## 第一節 はじめに

日本における「モダンガール」とは、関東大震災のあと、1920年代から30年代にかけてあらわれた、おもに断髪や洋装をした女性を指す用語である。本稿では、そのような「モダンガール」を、当時においてあらたな文化生産の主要媒体として登場してきた日本映画がどのように表象したのかを考察する。

1920—30年代の日本映画における「モダンガール」を分析した先行研究はおおむね以下の二つの方向として整理される。

モダンガールは洋服を着ない。洋装でしかも断髪である。そして職業をもっている。だから専業主婦ではない。日本映画にモダンガールが登場しはじめたのは、女優の起用とおなじく古い。一九二〇年代初頭には、もうスクリーンに登場していた。

断髪・洋装のモダンガールが映画に現れたときに、ひとつ興味深いことがあった。それ

---

\* 연세대학교 학부대학 강사, 근현대 일본문화, 문학

はモダン・ガールと日本の伝統的な和服姿の女が、まるでペアのように、コントラストをなして登場させられたことである。洋服のモダン・ガールと和服の伝統的な女を対照的に提示することが、一九三〇年ごろまでにはひとつのパターンとして確立されて、前者がネガティブな存在、後者がポジティブな存在という価値判断まで付加されていた。<sup>1)</sup>

一九三〇年代、日本映画は芸術的にも技術的にも著しい成長を遂げた。視覚メディアであり大衆娯楽のトップの地位を占めた日本映画は、天皇の臣民であり資本主義社会の市民である大衆観客の意識・欲望をくみとり、それらを具体的なイメージとして投げ返してきた。大衆の「モダン」への憧れと反発を銀幕のモダン・ガール像に投影してきたし、モダン・ライフの具体的なイメージを提供するショウ・ケースでもあった。また日本映画は、個々の社会的弱者の苦痛や悲哀の感覚を抽出するのに優れ、時には既存の価値観に反抗する男性・女性像を印象的に描き出しながらも、根底からの社会批判は巧みに回避することで支配秩序の価値観と折り合いをつけてきた。その中で女性はどうのように表象され、それはどのような政治性を帯びたのだろうか。そして、その政治性は総力戦体制へと移行する社会との関係においてどのような意味を持つのだろうか。<sup>2)</sup>

このうちの前者は今泉容子による論考の一節であるが、今泉は当時の日本映画における「モダン・ガール」の表象が良妻賢母型の女性像との対比の中で描かれていたことを指摘し、それがもつ意味を主に人物像の「ファッション」を分析することで「女性性」の変化をたどるという方法を試みている。後者は宜野座菜央見による考察の一節であるが、宜野座は今泉が論じたような「モダン・ガール」の映像的表象が産まれる歴史、あるいは社会的な文脈に着目し、それがもつ「政治的」な意味を探ろうと試みている。

宜野座の分析は今泉の表層的な分析を回避した点においては評価できるが、「私たちの歴史的な後知恵は、さまざまな問いを発するだろう」といった言及にほのめかされているように、大衆娯楽物としての映画がいかに国家の支配イデオロギーの危機を回避させ、国民統合に役立ったのかという「政治的な読み」を優先するあまり、「支配イデオロギー」の一部として機能する日本映画をランダムにつなぎ合わせたに過ぎない単調な論になっていることはいなめない。そのような視座から論ずるだけでは、映画という表現媒体が最大の特徴とする、ジャンルの規制、監督の映像スタイル、俳優の身体性、撮影技術の発達などのさまざまな要素がその解釈から抜け落ちてしまう。もちろん1920年代から30年代の日本映画における「モダン・ガール」の表象を概観することは一定の定まった論点でしか記述できないのはやむをえないが、だからといってそれらの映像の文法が無視されてよいということにはなるまい。

1) 今泉容子「和服を着たモダン・ガール」『日本シネマの女たち』ちくま新書、一九九七年、二二頁

2) 宜野座菜央見「昭和モガの輝きと消失——一九三〇年代映画の女性——」早川紀代編『軍国の女たち』吉川弘文館、二〇〇五年、一八一—一八二頁

当時の映画生産における「モダンガール」の表象の規制、あるいはダイナミズムを示すものとして次の引用は注目される。

大体には既成俳優の声価は現像維持であるが、阪東妻三郎、市川百々之助等の旧派系の人気は、現代映画の盛況につれて一時よりも薄れて来たのと、日活が入江たか子等のモダン・ガールを有し、更に沢正一座にみた浜口富士子等の新進を加へ得たのに比して、蒲田には遊女型や奥様型や令嬢型の名優が肩をならべてゐるが、モガに於て適任者が無いので、脚線美女優の募集を行つて大に天下のモガを糾合したが大して予期の成績も得られなかつたらしく、新進では及川道子が一躍売出した。帝キネの高津慶子、東亜の桜とし子なども本年度新進中の異彩として将来を期待されてゐる。<sup>3)</sup>

この引用は、当時の映画への女優の起用が奥様型、モガ型などの定型化されたキャストで行われていたことを示してくれていて、日本映画における女性の表象がいくつかのパターンをもってなされていたことをうかがわせるものとしてきわめて重要な事実の証言となっている。日本映画は「モダンガール」という大衆の登場を、パターン化された女優の身体イメージを通して表現しつづけたのである。そのなかでも松竹映画は「女性映画」を盛んに制作したことで有名だが、蒲田撮影所の所長・城戸四郎はその理由として次の二点を挙げている。すなわち、①女性を題材として扱うことは豊富な劇的要素を含んでいること、②興行的な観点から女性の方が男性より波及力が大きいことである。<sup>4)</sup>この指摘は女性観客と映画制作の関係、いいかえれば、大衆と文化の関係を考える上で重要である。というのは、大衆の声が映画制作者側に受けとられることによって大衆文化に盛りこまれ、その大衆文化が大衆の中に回収されるという文化産業のダイナミズムを城戸の指摘は如実に示してくれているからである。

当時における「モダンガール」をめぐる言説空間（〈場〉）において、「モダンガール」は、都市／農村、先端的な「モダン」風俗／盲目的な西洋追従、消費大衆／流行奴隷、自由恋愛／娼婦、自立した職業婦人／退廃・軽薄な女性、などさまざまな〈境界〉概念として議論されていた。<sup>5)</sup>本稿でもやはり映画が対象とする「モダンガール」を「大衆」の表象として捉え、その大衆の欲望や羨望、ルサンチマンがいかに映画の中に盛り込まれていくかについて考察する。そのプロセスは単なる同時代の「反映」としての意味を持つのではなく、「モダン」の意味をめぐるさまざまな行為者の間の葛藤の〈場〉を形成して追求された点から、映画における「モダンガール」の表象も同じ〈場〉を形成して

3) 「俳優の移動その他」『映画年鑑』昭和五年、三五六頁

4) 城戸四郎『日本映画伝』文芸春秋新社、一九五六年、五二一五六頁

5) 拙稿「モダンガールという言説空間」（『文学研究論集』第21号、筑波大学比較・理論文学会、2003年3月）を参照されたい。

追求されたことを明らかにしたい。

映画における「モダンガール」の表象はこのような同時代の「モダンガール」をめぐる認識の枠を共有しながらも、差異を見せることになる。その理由はまずなによりも「モダンガール」の表象においては、女優の「身体性」が他の文化生産物より重要な要素として機能したことが挙げられる。次に当時においては映画の観客が小説の読者より比較的に「大衆」（女性、教育・階層的に低レベル）的だったこと、それと関連して映画の生産者は小説の創作者より多くの文化生産の制限を受けていたことを指摘しなければならない。そして映画生産者における「モダン」志向は、他の文化領域の「モダン」志向より「アメリカ」映画の影響力が大きかったこと、などが指摘できる。

このような見通しに立って本稿では現存する映画を中心に、〈境界〉概念としての「モダンガール」があらわれる映画を考察することで、日本映画における「モダンガール」の表象が示してくれる文化生産のダイナミズムについて考察していきたい。

## 第二節 「モダンガール」があらわれる日本映画の分類

「モダンガール」を表象する日本映画をまず分類しておこう。その分類法は大きく二つに分けられる。その一つはジャンルによる分類、つまり「モダンガール」が登場する映画をコメディ、学生スポーツ映画、ホームドラマ、音楽映画などの、その映画のジャンルによって分類することができる。もう一つは、「モダンガール」の映画における扱われ方に分析の重点を置き、「モダンガール」をその「社会的」（職業的）カテゴリーによって分類する方法がある。この方法は映画の内的論理性よりはその表象の文化交渉的な側面を重視するといってよく、本論文はこの後者の分類法を選択した。それを表示すると表（1）のような結果が得られる。

この表をふまえて監督や製作会社別に示すと次のようになる。すなわち、小津安二郎『朗らかに歩め』『淑女と髻』『非常線の女』（松竹蒲田）『淑女は何を忘れたか』（松竹大船）、溝口健二『紙人形春の囁き』『都会交響楽』『ふるさと』（日活）『祇園の姉妹』『浪速哀歌』（第一映画）、五所平之助『マダムと女房』『人生のお荷物』（松竹蒲田）、清水宏『七つの海』『大学の若旦那』（松竹）、島津保次郎『隣の八重ちゃん』（松竹）、成瀬巳喜男『限りなき舗道』（松竹）『妻よ薔薇のように』（PCL）、内田吐夢『限りなき前進』（日活）。ということになる。本章ではこれらの監督の映画および脚本を分析対象にし、日本映画における「モダンガール」の表象が示す文化的ダイナミズムについて考察していきたい。

(表1) 「モダンガール」が登場する日本映画の分類

1937	1936	1935	1934	1933	1932	1931	1930	1929	1928	1926	
『淑女は何を忘れたか』					『七つの海』		『ふるさと』	『都会交響楽』			生
		『妻よ、薔薇のよ』		『東京の女』、 『非常線の女』				『生ける人形』			タイプリスト
	『東京ラプソディ』			『大学の若旦那』		『マダムと女房』					ジャズシンガー、ダンサー
			『隣の八重ちゃん』、 『限りなき舗道』	『東京の女』、 『非常線の女』					『紙人形春の囁き』		カフエーの女給
	『浪速哀歌』					『淑女と髻』	『朗らかに歩め』				不良少女
『限りなき前進』	『祇園の姉妹』	『人生のお荷物』		『真珠夫人』					『彼と田園』		いずれでもない

### 第三節

#### 「モダンガール」の文字表象と映像表象の類似と差異

この節では映画におけるもっとも典型的な「モダンガール」の表象として、小津安二郎の『朗らかに歩め』（一九三〇年）を取り上げる。

『朗らかに歩め』には不良少女としての「モダンガール」が登場する。伊達里子の演



じる不良モガがそれである。アメリカの女優ルイス・ブルックスの髪形をまね、派手な洋装を身にまとう伊達里子の「モガ」像は、川崎弘子の演じる「良妻賢母」像と鮮明な対比を見せながら物語構造のなかに織り込まれている(図1)。この二人の対比的表象が映画のメイン・プロットを構成する。すなわち風俗・流行としてのアメリカニズムを体現している「モダンガール」

が「良妻賢母」との対比の中で更生されていくというものだが、そのプロットは流行奴隷の性的墮落を正しく矯正 指導しようとする同時代の価値判断を前景化しているが、その価値判断の背景には「モダンガール」言説の映画への取り込み<sup>6)</sup>がある。

この映画における「モダン」の意味は、同時代の「文化生活としてのモダン」の映像的表現とアメリカ映画からの映画の形式と題材の借用という側面から整理できる。洋室、蓄音機、エレベータ、自動車などの「科学文明」が「モダンライフ」への志向として肯定され、街の風景と汽車の走りが車の移動ショットとして反復的に写されることで映画の見世物としての側面を構成する。そして『朗らかに歩め』においてはアメリカ映画の形式および題材の借用は映像の随所で発見できる。「ナイフの謙」という主人公のニックネームはアメリカの映画『三文オペラ』の模倣であり、不良が心優しき女性の愛によって更生するという基本的なストーリーラインも、一九二〇年代に大量に作られたアメリカのギャング映画からヒントを得ているという。またアメリカ映画『踊る娘たち』(一九二八年)や『乱暴ロージー』(一九二七年)のポスターが室内の小道具として画面に表れるという直接的な引用もなされている。<sup>7)</sup>

当時の日本映画におけるもっとも一般的な「モダンガール」の表象を示すため、これまで『朗らかに歩め』における「モダンガール／良妻賢母」の人物造型の対比に注目してきたが、その映画での「良妻賢母」を代表／表象するやす江像は家父長制の道徳(＝倫理)を内面化した女性として造型され、それを肯定するための性格付けが入念になされている。やす江は女学校出身のタイプストとして、父不在の家庭で無力な母親に代わり生計

6) 内務省で映画検閲を担当していた橋高広という官僚は「アメリカ映画と『モガ』」(『現代娯楽の表裏』大東出版社、一九二八年〔『余暇・娯楽研究基礎文献集9』(大空社、一九八九年)に再録])のなかで、「日本のモダンガールは外国のフラッパーの意で、頭はオカッパ、スカート短く、口紅つけて、眼の廻りにクマを取り、タバコをふかし、男のお友達、一人又は大勢と談笑する、反身になって、足を投げ出して、椅子にかけて居ると云った外形描写をして居る、大地震後の産物で、所謂新しい女ではない、洋装はして居ても、ラヴメーカーの手際や、男とジャラつく所はゲイシャガールと同一だ、但し職業的ではない、つまり洋装とフラッパーがモダンガールを特徴づけ、オフィスガールとウェイトレスが其等を代表して居る」と述べている。

7) デヴィッド・ボードウェル『小津安二郎——映画の詩学』青土社、一九九二年、三三八—三四七頁

を担い妹の教育に気遣う。まさに良き父親・母親のジェンダー・ロールを一身に体現してみせてくれる。このようなやす江像は同じ職場の「モダンガール」の品行の悪さと対比される「良き人間」であり、未来の夫・謙二（高田稔）に向かっては「〔謙二が〕正しい人になるまでお目にかかりたくありません」と言い放つほどの「良き妻（候補）」でもある。映画が対象とする「モダンガール」はそれに対比されるがゆえに極端な表象をとらざるをえない。家柄が明かされず、性的に奔放で、ファッションや貴金属などへの物欲だけを示す女性像がそれであってみれば、「モダンガール」の〈消費性〉は一方的に性的、道徳的墮落につながることによってまったく否定されるべき価値になりさがる。

しかしここで注目しなければならないのは、当時におけるタイピストという職種が大正末期以来多様化していく女性の職業の中でも、いわゆるカタカナ職種として「モダン」な職種のひとつだったことであり、浅原六朗、植崎勤などの新興芸術派の作家たちが「モダンガール」の職業として繰り返し描かれていたことである。それらの作家による文学テキストのなかでタイピストの「モダンガール」は、家父長制から解放され、女性のセクシュアリティを誇示する女性像としてしばしば造型されていたが、『朗らかに歩め』における「モダンガール」は、文学テキストにおける肯定性がまったくみられず、もっぱら理解不能な、むしろ矯正・指導されるべき存在として表象されている。このような意味で、『朗らかに歩め』の大衆への啓蒙性が指摘できる。当時の知識人は「モダンガール」から退廃的な傾向を切り離すことで「正しい本物のモダンガール」へと導こうとしたことはすでに指摘したが、『朗らかに歩め』においても、そのような傾向はやす江が不良の謙二を更生させるナラティブのなかに読みとれる。『朗らかに歩め』の分析はここでとどめておくが、ただそれが松竹の「蒲田調」——人生をあたたく見ることで見たい人間に希望をあたえる映画制作の方針あるいは映画のスタイル——にそって制作されたものであり、松竹の「女性向き映画」が想定した観客層や「蒲田調」のイデオロギー性を示してくれるテキストであることを確認しておこう。

このような松竹映画と対比されるものとして「傾向映画」が挙げられる。「傾向映画」とはプロレタリア思想の傾向が表現される映画を指している。その「傾向映画」における「モダンガール」の表象は、その映画のイデオロギー性からいっても、いうまでもなくブルジョア階級の退廃性を体現する存在として描かれる。「傾向映画」の代表的なものとしては、『何が彼女をそうさせたか』（一九三〇年、帝国キネマ、鈴木重吉監督）や片岡鉄兵・林房雄・浅原六朗・高田保の共同作『都会交響楽』（『文学時代』一九二九年六月号）を映画化した『都会交響楽』（一九二九年、日活、溝口健二監督）、片岡鉄兵原作の『生ける人形』（一九二九年、日活、内田吐夢監督）などにおけるお嬢さん、オフィスガールの「モダンガール」像が挙げられる。

現存する映画の中では、溝口健二監督の『ふるさと』（日活、一九三〇年）からそのような「モダンガール」の表象を見ることが出来る。『ふるさと』は現存する日本のトニーキー映画の中で最古の映画としてもっとも有名であるが、この映画は当時有名なテナー歌

手だった藤原義江の歌唱を売り物にした音楽劇である。洋行帰りの藤村（藤原義江）は実力はあるが貧乏だったので、出世する機会が得られず、妻あや子のサポートで三流ホテル暮らしをしている。そこに令嬢型モガの夏枝（浜口富士子）がパトロンになり、藤村は華々しく売り出されていく。しかし、ある日、藤村は交通事故に会い歌手としての再起が危ういことを告げられると、それを知った夏江は藤村を見捨ててしまう。藤村は妻あや子の献身的なサポートで見事に回復し、資本によって操られる歌手ではなく、大衆（庶民）の歌手として再出発する。このような映画のストーリーラインからも確認できるように、「傾向映画」における「モダンガール」はブルジョア階級の非道徳性や冷酷さしか示すことのない負性を帯びた存在として登場している。

このように概観してみると、1920年代から30年代にかけての日本映画における「モダンガール」の表象は、同時期のモダニスト、プロレタリア文芸家、保守主義者などによる言説と大衆における対応や交渉をみせながら、映画産業の観客層をどこに定めるかによって各映画会社（あるいは監督）ごとにそれぞれ多様な差異を示していたのである。しかしここで忘れてはならないのは、それらの「モダンガール」像はあくまで〈表象としてのモダンガール〉であって、映画が大衆の欲求やルサンチマンを写し取る際の一つの映画的な要素として機能したということである。それは次節で考察する「トーキー」という映画の別の技術的要素を考慮することでより明らかになろう。

## 第四節

### モダンライフへの賛歌—五所平之助『マダムと女房』論

五所平之助監督の『マダムと女房』（一九三一年、松竹）は日本における最初の「本格的トーキー」映画<sup>8)</sup>として記憶されている。この作品は、『ふるさと』のような人気歌手の歌を売り物にする音楽劇ではなく、身近なところから題材をとる、いわゆる「蒲田調」に基づいて制作された映画である。北村小松が脚本を書き、同じ脚本部の伏見晃がギャグマンとして参加している『マダムと女房』は、日常スケッチ的なナンセンス喜劇という形式のなかに「音」を取り入れている。したがってこの作品の分析にあたっては、「音」という映像表現にかかわる要素がどのように「モダンガール」の表象に影響していくかにつ

8) 小林久三『日本映画を創った男——城戸四郎伝』（新人物往来社、一九九九年、九六頁）によると、『マダムと女房』の前に、『黎明』（一九二六年、昭和キネマ発声映画協会、小山内薫監督）『大尉の娘』（一九二九年、昭和キネマ、落合浪雄監督）『蜂須賀小六』（一九二九年、高橋寿康監督）『ふるさと』（一九三〇年、日活、溝口健二監督）『中山七里』（一九三〇年、落合浪雄監督）『仮名屋小梅』『もの言はぬ花』（一九三〇年、葛見丈夫監督）などの先行したトーキー映画が作られていた。

いて分析していきたい。

『マダムと女房』の主演は人物ではなく、「音」である。劇作家の芝野新作（渡辺篤）は東京の郊外に引っ越してくるが、さまざまな雑音に悩まされて原稿がはかどらないでいる。映画の前半はその雑音に悩まされる新作が演じるドタバタで占められている。たとえば、新作が引越しを終え、やっと執筆に取り掛かろうとすると、ネズミが天井を駆けめぐる（音がする）。猫の鳴き声のまねをすると窓の外で本物の猫がうなりだす（音がする）。それを追い払って机に戻ると、今度は自分の家の赤ん坊が泣き出す（音がする）。この他にも、犬の鳴き声、目覚まし時計の音、消防自動車のサイレンなどのきわめて日常的な「雑音」が締め切りを迫られる劇作家を悩ます「音」として挿入されている。

このような映画における「音」は、映画のタイトルが示しているように、「隣のマダム（伊達里子）」と「女房（田中絹代）」の対比と結びついている。伊達里子の歌い上げる軽快なジャズの音楽に対し、女房役の田中絹代は関西訛のしゃべり方が特徴的である。五所平之助監督はこのような方言という「音」を映画に挿入することについて、「ラジオのアナウンサーと同じように、セリフは標準語でなければ絶対にいけないという条件を破って関西訛の田中絹代さんが登場し、かえってそのセリフがイキイキとしたニュアンスをもった」<sup>9)</sup>と指摘していることから分かるように、この映画の意図が「音」を通してより「リアル」に現実生活を描写するところにあったことは容易に察知できる。すると、田中絹代の現実生活の「リアル」さを強調するために伊達里子の「モダンガール」像がどのように機能するか、またそれが前節の『朗らかに歩め』における表象といかなる差異をみせるのかに考察を進めてみよう。

田中絹代が示す現実生活的な「リアル」な感覚は関西訛の口調だけからくるものではない。それはむしろ田中絹代の役柄からくるものが大きい。絹代の役柄は、慎ましく、控えめで、男性に献身的に仕える良妻賢母像とはいささかズレをみせている。彼女の役柄は夫・新作と同等の権利を持つ女性として描かれる。この女房の人物像はいうまでもなく夫との夫婦関係を通して描かれるのだが、女房は家事も育児もうまくこなしてはいるが、夫の仕事を促すために、引越しを手伝いにきた友人たちとの麻雀を早く切り上げさせたり、まだ寝ている新作を無理矢理起こしたりする。隣の楽団が演奏するジャズの騒音で原稿が書けないと訴える新作に「あのテンポにあわせて早くお仕事なさいよ」と軽くあしらったりもする。その割には、赤ん坊が泣き出して自分の手がまわらないと、執筆にかかっている新作にもう一人の子の世話をさせたりもする。しかし、そのようにあつけらかんとした女房ではあっても、否定的に描かれているわけではない。新作を仕事に急がせる方法として、子供を利用したり愛嬌をふるまったりする利口な女性として描かれているのだ。田中絹代が生き活きた感じを観客にあたえるのは夫新作との間で繰り広げられるこのような生活描写が生き活きた現実感を

9) 岩本憲児「トーキー初期の表現」『トーキーの時代 講座日本映画3』岩波書店、一九八六年、九一頁

もっているためだと思われる。

女房の人物像は「隣のマダム」との対比を通してさらなる性格付けがなされる。そこでまずマダムの人物像から考えてみよう。マダムを演じる伊達里子は、前節の『朗らかに歩め』における「不良モガ」のように、代表的な「モガ」型を演じる女優として起用されていた。この映画においても、そのような人物像とさほど違いはない。タバコを吸い、体にぴったりの袖なしの洋服で体の線をあらわに現わすマダムは、文句を言いに来た新作を部屋に誘い入れる。部屋はスリッパを履いて入る洋間で、そこではジャズ・バンドがジャズを演奏し、ビールを飲みながらダンスを踊っている。

しかしこの映画における「モガ」像が『朗らかに歩め』における「不良モガ」像と大きく異なる点は、むしろ新作の原稿を進ませる助け役として造型されている点にある。ジャズバンドの演奏にあわせて、マダムは『スピード時代』という曲を歌うが、新作はこの歌にあわせて「スピード・アップ」して原稿を書き上げてしまう。『マダムと女房』におけるこのようなナンセンス・コメディ的な要素は明るいモダン風俗の単純な描写という域を脱してはいないが、ジャズシンガーという「モガ」像に「声」が与えられた時、「モガ」は「蒲田調」から他者として排除される代わりに、「隣のマダム」として物語の内部に入ってくるのは注目すべきことである。

さらに「モダンガール」は単に女房を引き立てるための役割ではなく、女房を刺激して行動に変化をもたらす役割を果たしている。女房は隣の家の窓越しに新作がマダムの歌う歌を楽しむ光景を発見すると嫉妬し、家に帰っては「花嫁ごろはなぜ泣くのじゃろー」と一人寂しく歌うのだが、そのようなシーンがつづくことで「音のコントラスト」を示す。女房は帰宅した夫に「妻—いったいあなたは、あそこへ何しにいってらしたんでしょかね。／夫—ジャズを止めてくれて言おうと思って行っただよ。／妻—それであのモダンガールと仲良く遊んでもらったの？／夫—バカ、ありゃ隣のマダムじゃないか。／妻—近頃のマダムだなんて、あぶないわ。それをマダムだなんてね。／夫—マダムで悪けりゃ、隣の女房だ。ただたんに洋服を着てただけだよ。／妻—それにちかごろのエロでしょ。エロ100パーセントでしょ」と問い詰める。こうした問答でわかるように、「モダンガール」の洋服という記号性は、夫にとっては「マダム」と「女房」との差異をつけるだけにすぎないのだろうが、女房にとっては脅威的なエロティシズムを喚起する意味を内包するものとして認識されている。しかしこのような「モダンガール」の洋服という記号性は映画の中では廃類的な要素として否定的に描かれているわけではなく、女房の〈消費〉への欲望を駆り立てる記号として肯定される。夫は女房の愚痴をやきもちとして片付けてしまい、女房も「私にも洋服を買ってちょうだいな！」とせがむことで、エロティックな意味としての「モダンガール」の脅威を自ら相殺していく。

マダムの洋服が女房にもたらす変化は、映画のラスト・シーンで見られる女房のファッションの変化を通して表わされる(図2)。女房が洋装をして現れるわけではないが、髪形は



日本髪からウェーブのかかったパーマ髪に変わり、服装も着物にショールをかけた和洋折衷式ファッションに変わっている。〈消費〉を通じた女性の文化の獲得がこの変化に見てとることができよう。そこにまた「モダンライフ」への肯定的な姿勢を示すラスト・シーンは『マダムと女房』の重要な特色である。映画のラスト・シーンは、東京郊外に位置した「文化住宅」で夫は仕事

に専念し、妻は育児と家事に励み、そして女房はいつか飛行機に乗って大阪まで飛んでいくことを夢見る場面でおわる。このような「モダンライフ」の描写がユートピア的な幻想に過ぎないことはいうまでもない。それは小津安二郎が『東京の合唱』（一九三一年、松竹）と『生れてはみたけれど』（一九三二年、松竹）で、東京郊外に住むサラリーマンの苦しい生活を「リアリストック」に描写していることから容易に分かる。しかしこの『マダムと女房』がもともと良妻賢母型でありながら、対等な夫婦関係や近代化していく生活様式を田中絹代の演じる主人公像を通して描くことによって、当時の実用系婦人雑誌が読者層としていた女学生や中産階級の主婦の夢を代弁していることには違いない。

## 第五節 都市と農村—北村小松という脚本家

1920年代の日本は都市化が急速に進行した時代である。農本主義的モラルに根付いて地方の人々にとって都市の享乐的な消費文化は憧れの対象でありながら、脅威の対象でもあった。先端的な都市風俗の代表としての「モダンガール」は、このような農村における羨望と脅威としての都市文化を象徴するものだったといえよう。それでは、都市文化の新たな担い手として成長していた日本の映画産業はどのようにこのような都市と農村の関係を捉えていたのか、ここでは主に牛原虚彦監督の『彼と田園』（一九二八年、松竹）を分析することで考察していきたい。ただ、この映画のフィルムは現存しないため、北村小松の脚本<sup>10)</sup>とその他の映画史の資料を参照することにする。

『彼と田園』は、『彼と東京』『彼と人生』（一九二九年）といういわゆる「彼と—」ものなかの一作である。この連作は、鈴木伝明、田中絹代主演、牛原虚彦監督、北村小松脚本というコンビで制作され、「健全なるアメリカニズムを日本に移植する」<sup>11)</sup>映画として評価されている。この「健全なるアメリカニズム」が何を意味していたかに

10) 北村小松「彼と東京」、「彼と田園」『北村小松シナリオ集』映画知識社、一九三〇年

ついては、フィルムが現存しないためその意味合いは不明であるが、牛原虚彦監督の履歴や鈴木伝明のイメージを考慮することでその一旦はうかがい知れる。東大出身の初の映画監督として記録される牛原は、在学当時から小山内薫の主導する「松竹キネマ研究所」に参加し、日本における現代劇の嚆矢として名高い『路上の靈魂』（一九二二年）の制作に大きく関わっている。一九二六年にはアメリカに行き、チャーリー・チャップリンの撮影所で『サーカス』の撮影の見習い生活をしたあと、帰国後には引き続いて松竹蒲田で映画を制作する。そして牛原が主演鈴木伝明のキャスティングについて「伝明さんは松竹キネマ研究所時代からの旧友、明治大学時代、極東オリンピックに日本水泳選手として活躍したスポーツマン、大学をでると日活に入社、大正十四年に松竹に復帰した映画界の異色のスタアだった」<sup>12)</sup>と記しているように、鈴木伝明はオートバイ、ボート、乗馬などを得意とする万能スポーツマンであり、近代的スタイルや容貌の持ち主として当時もっともアメリカナイズされた俳優として人気を博していたことが知られる。この節では鈴木伝明の演じる人物像を脚本から分析することで「健全なるアメリカニズム」について考察してみよう。

『彼と東京』と『彼と田園』で、鈴木伝明の演じる「彼」は、映画のタイトルでも推察できるように、都市と農村の間で起きる葛藤の中心に位置し、その葛藤を解決する役柄を演じている。『彼と東京』における都市は退廃的な風潮が充満している空間として描かれる。青木（鈴木伝明）は不景気時代のせいではなかなか就職が決まらないが、田舎の母親は花嫁候補として若い女性を連れてきて彼の下宿に置いて帰ってしまう。彼はそのとき子（八雲恵美子）の純情さに惹かれ一緒に暮らすようになるが、「隣家のモダンボーイ」はしきりにとき子を誘惑しようとして彼女を困らせる。やっと青木が就職した会社も「退廃の巢窟」として描かれる。社内恋愛を禁止すると称して青木の同僚成田と「タイピスト」を首にした会社の課長が実は女子社員をもてあそばそうとしていたことや社員旅行のような場で会社の重役たちが女子社員を酌婦扱いする場面などでそれは確認できる。

『彼と田園』においても都市は農村の価値観を崩壊に陥れる脅威としてとらえられている。青木は百姓を始めるために田舎へ帰るが、そこはもはや安定した価値観が保たれている場所ではない。青木の母親は彼を大学までやるために土地を手放さなければならなかったが、その土地を手に入れた地主はそこを東京の金持ちのための別荘地にしてしまう。そこに自動車に乗ってやってくるのがアメリカかぶれしたモガ・モボである。そのなかの一人のモボが都市に憧れる青木の妹しげ子（田中絹代）を誘惑し、ほかの連中は百性上がりの田舎娘を侮辱する。自動車を乗り回し、蓄音機が鳴らすジャズにあわせてダンスを楽しみ、活動写真や銀座の魅力をしきりに口にすモガ・モボは、都市文化の退廃性を表す存在として、農村においては脅威的な他者として表象されている。都市／農村、不健全（退廃）

11) 佐藤忠男『日本映画史1』岩波書店、一九九五年、二二一頁

12) 牛原虚彦『虚彦映画年譜五十年』鏡浦書房、一九六八年、一四七頁

／健全、といった二項対立が強調され、モダンな都市の不健全（退廃）に一義的に収斂されていることがわかる。

しかし享乐的な都市文化は農村の若者にとっては憧れの対象でもあった。『彼と田園』で、しげ子の東京行きの願望が結局モボの誘惑によって危ない目に直面してしまうという設定などで、農村の若者が都市文化へ魅惑される様子が確認できよう。そしてそのような都市への憧れが女性を通して表れているのも見のがせない。つまり『彼と東京』における「隣家のモダンボーイ」ととき子の関係、また『彼と田園』におけるモボとしげ子の関係で明らかになるように、消費享乐的な都市文化と農村の女性の関係は「汚す／汚される」関係として表象されているのだ。

このような消費享乐的な都市文化の退廃性と対比される青木の人物像はもう一つの健全な「モダン」を体現している。『彼と東京』で、青木は大学時代テニスの大会で優勝の経験をもつスポーツマンであり、会社ではタイピストに心を寄せられるがこだわりなくつきあう好青年である。彼とタイピストの関係を疑う同僚成田に対しては成田を自分の家に招待し成田の目の前で妻とき子を抱きしめるなどの率直な愛情表現を見せるなど、人間関係をも健全にさせる人物として描かれている。『彼と田園』でも、青木は東京の退廃的な風潮を蹴飛ばして田舎へ帰り百姓をやるが、もともとは東京の学生生活でダンスやゴルフを学習し、モボ以上に都会的なセンスを身につけている人物である。百姓を見下すモガ・モボの前に「スマートなタキシード姿」に変身して現れることで「都市文化としてのモダン」を表面的に受け入れたモボ・モガより「理念としてのモダン」を内面化した人物として造型されているのである。

このような人物造形が意味するものは何か。佐藤忠男は、アメリカかぶれしている軽薄なモガ・モボを本質的にアメリカナイズされている鈴木伝明が打ちのめす物語の構造にふれて、「アメリカ的な価値観の勝利を描いたというべきか、日本的な美德に軍配をあげたと見るべきか、いちがいいには言えないところである。アメリカニズムに対する好意と反発の二律背反がそこにはある」<sup>13)</sup>と指摘しているが、それではなぜこれらの映画はアメリカニズムに対する相反する評価の軸を含んでいるのか。それをより明らかにするためには脚本家の北村小松についてふれておく必要がある。

大宅壮一は北村小松について、「彼は幾分プロレタリア的で」、「彼の〔模型〕飛行機はあまりに有名である」<sup>14)</sup>と述べているが、北村はマルクス主義系の脚本家として演劇や映画の脚本に携わっている。このような北村の政治的なスタンスが顕著に表れる映画が『彼と田園』である。当時のマルクスニズムからすると、流行風俗としてのアメリカニズムは退廃していくブルジョア社会の「末期的」症状として排撃しなければならない社会現象であ

13) 佐藤忠男、前掲書、二二四頁

14) 大宅壮一「前衛に立つ人々のクロオズ・アップ」『新潮』、一九三〇年一月

るが、この映画で農村の中産階級が崩壊し、そこに退廃の過程にあるブルジョア階級のドラ息子が入ってくるというシチュエーションの設定は、同時代的なマルキシズム的認識をあらわしている。しかしこの映画のラスト・シーンはマルキシズム的な結末、つまり、労働者・農民などの無産階級がブルジョア階級に挑み、連帯を通してそれを克服するといったような結末には展開していない。農民としての青木がブルジョア階級に挑む代わりに、ブルジョア階級も憧れるほどの令嬢（雑誌『婦人画報』の口絵写真を飾る東京大学総長の娘）を同伴する「タキシード姿」の紳士に変身することで退廃的なブルジョア階級を排撃するという結末になっている。このような結末から北村小松におけるマルキシズムの不徹底さを指摘するのは容易である。しかしそのような思想的な不徹底さは単に北村小松のせいに戻すべき性質の問題ではなかろう。『彼と田園』で佐藤忠男が指摘した「アメリカニズムに対する好意と反発の二律背反」的な要素がとらえられるとすると、それは牛原虚彦監督の日本映画の近代化の模範としてのアメリカ映画への指向、鈴木伝明の健全なアメリカニズムを体現している役柄、脚本家北村小松の思想、「蒲田調」という松竹社の制作方針のさまざまな行為者が複雑に影響しあっているからである。

北村小松におけるマルクス主義は、近代の「科学文明」の発達を肯定し、その延長線上で科学的社会理論として迎え入れたという同時代の認識を共有している。映画の最後で、青木は農村指導者としての道を選択し、彼の弟時坊はグライダーを飛ばして遊ぶ。別荘地の地主の息子との争奪戦にも屈服せず、最後まで守り抜いたその「グライダー」は、北村の期待がこめられた〈科学〉精神を象徴する。グライダーは退廃的な「モダン」風俗に代わる進歩的な思想としての「モダン」の具現体である。

しかしここで付け加えなければならないのは、「グライダー」から「飛行機」までの距離である。北村が目指したような、健全な「モダン」思想によって退廃的な風俗の排除し、大衆を教化するというスタンスから、健全な国づくりのために大衆を動員することまではさほど遠くないわけである。同時期の『進軍』（一九三〇年）という松竹の創立十周年を記念して作られた大作がある。この映画も「伝明—絹代—牛原」という松竹のスターシステムによって作られたものとして、映画の基本的なプロットは、飛行士を志す田舎の青年が模型飛行機の製作に没頭し、上京してからは飛行場に入り飛行技術を磨き、それが結局祖国のために「皇軍」の一員として戦場に向かうというものである。「傾向映画」の代表作として評価される溝口健二監督の『都会交響楽』（一九二九年）がプロレタリア群衆を描いたシーンを六百メートルもカットされて公開されたことや、プロキノ運動（一九二八—一九三二年）が当局から厳しい弾圧を受ける状況にあって、この映画が陸軍の全面的な協力を得て作られていることは意味深い。鈴木伝明の農村指導者から戦闘飛行士への変身は、健全な思想による大衆の指導を目指したモダニストの夢がいかにかにも簡単に国家体制のなかに回収されるものだったかを示してくれる良い例であろう。

## 第六節 「モダン」文化のジェンダー編成

前節においては都市の「モダン」文化が既成のジェンダー編成のなかでどのように浸透していくのかについて少しふれただけだが、この節では「学生スポーツ映画」における男女の人物造型を考察することで「モダン」文化のジェンダー編成の問題をより具体的に考えていきたい。1920年代から30年代の初めにかけて、「スポーツ」は日本の都市「モダン」を明るく彩る構成要素としてではやされ、日本映画はそのような流行風俗としてのスポーツを映画のなかに盛りこんだ。「学生スポーツ映画」はその過程のなかでできあがったジャンルである。山本喜久男は、日本の「学生スポーツ映画」というジャンルがアメリカ映画のカレッジ・コメディの模倣から生まれたとしながら、その主人公像の特徴的な差異に注目し、次のように述べている。

主人公が私大出の模範学生で有名スポーツマンというのも日本の学生スポーツ映画のヒーローの典型である。アメリカ映画ではヒーローは勝利によってロマンスを含めたすべてを得るため戦うが、日本映画では何よりも母校、スポーツ道といった大義のためである。<sup>15)</sup>

アメリカのカレッジ・コメディの模倣を基調にしながら生まれた日本の「学生スポーツ映画」において、アメリカ映画には見られない新たな主人公像が創造されたという指摘<sup>16)</sup>は重要な意味を持つだろう。それは日本映画における「母校のため、スポーツ道のため」戦う新たな主人公像の創造には何らかの文化的なコンテキストが介入していることを示してくれるからである。ここではその一つの事例として、清水宏監督の『大学の若旦那』（一九三三年、松竹）を取り上げ、その中で創りあげられたヒーロー像が同時代的な文化コンテキストの中でどのような意味をもつものだったかを考察していきたい。

『大学の若旦那』は、「学生スポーツ映画」というジャンルのメイン・プロット——優秀なスポーツ選手が一度選手生活の危機に直面するが、逆境を乗り越え、さらなる活躍を見せる——を忠実にたどっている。酒問屋丸藤の若旦那藤井貢（藤井貢）は、大学のラグビー部の主将であるが、女性問題で除名処分を受け、一度ラグビー部から離れる。しかし、学校の名誉を守るために復帰し見事な勝利を収める。この映画においても、メイン・プロットの構造と「学校の名誉のために」という名目の結びつきに山本の指摘はいみ

15) 山本喜久男『日本映画における外国映画の影響』早稲田大学出版局、一九八三頁、二七二頁

16) 山本喜久男は前掲書のなか（二五八—二七八頁）で、日本で公開された注目すべきアメリカの「学生スポーツ映画」として、『大学のブラウン』（一九一九年）『ロイドの人気者』『蹴球王』『娘十八運動狂』（一九二六年）『キートンの大学生』（一九二七年）などを挙げ、鈴木伝明主演の『我等の若き日』（一九二四年）、浅岡信夫主演の『母校のために』（一九二五年）などの映画で、大学生スポーツマンの映画への起用が日本映画における学生スポーツ映画の主流を作っていたことを記している。

じくもあてはまる。

このようなメイン・プロットのなかで描かれるスポーツヒーロー像は、まず脱伝統的という意味での近代的な身体性を表す。この映画の中で藤井貢の演じるラグビー選手という近代的な身体性は、老舗酒問屋の主人である父五兵衛の体現する下町の伝統的な価値観との対比の中で表現されている。父五兵衛はラグビーを西瓜投げと呼ぶなど、スポーツにはまったく理解を示さない。藤井が芸者を学校へ連れてきたことでラグビー部から退部させられるとかえって喜ぶほどである。藤井が細かいカットのなかで激しく動き回る反面、五兵衛は和式の部屋で正座し動かない。動と静の対比のなかで観客に新鮮さを与えただろう近代的な身体性が強調されていく。しかし、藤井がラグビー部の後輩北村の姉のレビューガールに好意を持ち劇場に通うようになると、その享楽に陥るのを恐れラグビー部への復帰を申し入れる。チームは復帰した藤井の活躍で劇的な勝利を勝ち取る（最後の二〇秒間の逆転というスポーツ映画の典型的なパターン）。父五兵衛はラジオ中継に夢中になり息子の活躍を応援する。このように、スポーツという都市モダニズムの構成要素がいかに伝統的な日本社会に浸透しその価値観を変えていくかという近代化のプロセスの描写が、ラグビー選手を演じる藤井貢の身体を通してなされているのである。

『大学の若旦那』に見られるこのようなスポーツヒーローの描写は、一九三〇年を前後にしてピークに達するスポーツフィーバーに根ざしたものだ。ここで簡単にその普及の歴史を示しておきたい。当時一番人気のあったスポーツは野球で甲子園球場が一九二三年に、明治神宮球場が一九二六年に完成され、それぞれ全国中等学校野球大会、六大学野球の舞台となった。野球のほかにも、陸上、水泳、テニス、蹴球、ラグビーなどが人気があったが、それらのスポーツは一九二八年のアムステルダム・オリンピック（三段跳びの織田幹雄が日本人初の金メダルをとる）と、それに引き続くロサンゼルス・オリンピックで日本人選手が活躍した状況の中で、健全な「モダン」文化として定着していく。このようなスポーツフィーバーを決定的なものにしたのが一九二七年から始まるラジオ実況放送の開始である。17)甲子園の全国中等学校野球大会の中継から始まったこの実況放送によって、スポーツは「する」「観る」対象だけではなく「聞く」対象としての意味も加わっていく。

『大学の若旦那』はこのようなスポーツの普及のプロセスを描写し、利用する。この映画は完全なトーキー版ではないが、拍手や三味線の音などを取り入れた部分トーキーを実現している。しかし注目すべきことはクライマックスのラグビー試合の場面が完全に実況放送の形態としてアナウンサーの声が挿入されていることである。ここで観客はスポーツを「観る」と同時に「聞く」ことになる。「学生スポーツ映画」としての『大学の若旦那』はこのように健全な「モダン」文化としてのスポーツを題材にし、「科学文明」の実現物としての

17) 和田博文『テキストのモダン都市』風媒社、一九九九年、一八九―二一八頁

映画の「トーキー」技術を重ね合わせることで明るい未来をもたらしてくれる「モダン」文化への大衆の期待を最大限に表現しているのである。このような意味で映画は先端的な風俗を大衆に見せるという媒体として自らの位置を示しているといえよう。

「モダン」文化への大衆の期待や願望は、映画においては何よりもスターの身体を通して表象される。

一ぺんでも六大学のリーグ戦を見たものならば、あの熱狂した、スタンドから遠く外野に埋まった数万の大観衆を前にして、次の一球を鋭く覗いてみるヘビー・バッターに、何処か英雄的な、花形俳優の如き感銘を得たに違ひない。<sup>18)</sup>

この文章は今和二郎の記述であるが、ここで如実に示されているように、「学生スポーツ映画」におけるヒーロー像はこのような大衆のスポーツ選手に対する熱狂や羨望を俳優の身体を通して具象化したものだといえよう。先述した鈴木伝明が極東オリンピックに出場した経験をもつ万能スポーツマンだったことや、この映画の主人公である藤井貢が元慶応大学のラグビー選手だったことなどは俳優の身体がそのまま役柄の身体性に置換されるという絶好の事例であろう。

しかしここで注意しておかなければならないのは、『大学の若旦那』におけるスポーツ・ヒーローという近代的な男性の身体性は、レビュー・ガールというもう一つの近代的な女性の身体性との対比の中でさらなる意味付けがなされていることである。『大学の若旦那』において、スポーツ選手としての藤井の身体は健全で明朗な「モダン」文化を意味する反面、スポーツ選手に憧れるレビュー・ガールの身体は享樂的な「モダン」風俗を意味している。後輩の北村は自分の姉に夢中になった藤井に向けて、「藤井さんは自分一人の藤井さんじゃないんですよ／チームの藤井さんじゃないですか！／学校の藤井さんじゃないですか!!／ラグビー界の藤井さんじゃないですか!!!」ということで、藤井の復帰を促すが、このようなスポーツ・ヒーローとレビュー・ガールの身体の対比は、結局藤井が「母校」のために戦うヒーロー像を選ぶことで、享樂的な「モダン」が捨象され健全な「モダン」が肯定されるわけである。

そしてこのようにスポーツ・ヒーローの強靱な身体性に「母校のために」という帰属感を見いだすことは、容易に「国家のために」というより拡大されたアイデンティティへとつながるのはいうまでもない。今和次郎は同じ文章の中で「アムステルダムオリンピックに日章旗を翻させたといふやうな事実が、私達に、恐らく開闢以来日本人の味ったことのないやうな崇高な感激をもたらし、それかあらぬか、スポーツマン、殊に選手といふものが何か私達の親愛

18) 今和次郎「享樂の東京」『新版 大東京案内』中央公論社、一九二九年〔『別巻 資本文化のモダニズム——『文学時代』の諸相』(ゆまに書房、一九九七年、七七頁)に再録]

な身代りといふ気持ちをもって来た。憧憬するものさへ、そして出て来たのだ」という記述から、当時におけるスポーツ・ヒーローとナショナリズムの形成の関係が読みとれるのである。しかしそのようなプロセスにおいて重要なのは、それが主に男性の身体を通して具現したのであり、女性の「モダン」な身体性は消費的、享樂的なそれとして否定されるか、あるいは男性中心のジェンダー編成の中で歪曲されてしまったことである。

## 第七節 むすびに

本稿はここまで、1920年代から30年代にかけての日本映画における「モダンガール」の表象を分析し、その表象が多様な意味系からなされている様相について論じた。それは言説空間における「モダンガール」の表象と同様に、都市／農村、先端的な都市文化／盲目的な西洋追従、消費大衆／流行奴隷、自由恋愛／娼婦、などのさまざまな〈境界〉概念を示すものとして、映画のジャンルやテーマによって微妙に変容する。『朗らかに歩め』において「モダンガール」は不良少女として、『彼と東京』や『彼と田園』においては退廢的な都市風俗の象徴として、『大学の若旦那』においては享樂的な「モダン」文化の体現者として、あるいは反伝統的な女性やブルジョア階級の退廢性を表す存在として描かれ、それぞれ良妻賢母や農本主義的な価値観、健全なスポーツヒーローを誘惑し、あるいは脅かす他者として表象された。そしてそれは「理想としてのモダンガール」と「現実のモダンガール」をめぐってモダニストやプロレタリア陣営が主張した言説をゆるやかな枠で共有するものではあったが、監督のスタイル、俳優の身体性、脚本家の存在などのさまざまな映画制作の規制によって独自の表象のプロセスを有していたことも明らかにしてきた。

このような映画メディアにおける「モダンガール」の表象は、当時の映画制作の環境——産業としての映画は小説より、その対象が大衆（庶民）的であり、厳しい検閲をうけていた——のなかで、大衆の欲望やルサンチマンを表現し、おおむねにおいては既成の支配秩序に還元されるものだった。しかしそのような〈表象としてのモダンガール〉に抗し、〈実体としてのモダンガール〉の主体的な主張を實踐していった女優がいたこともわすれてはならないが、それは別稿において考察していきたい。このような理念／現実、表象／実体の「モダンガール」をめぐる総合的な観点が必要なのはその議論が現在の研究にまで引き継がれてくるためであり、本稿はその見取り図として位置づけられよう。

## 【参考文献】

- ・ 今泉容子 「和服を着たモダンガール」 『日本シネマの女たち』 ちくま新書、一九九七年、22頁
- ・ 岩本憲児 「トーキー初期の表現」 『トーキーの時代 講座日本映画3』 岩波書店、一九八六年、91頁
- ・ 牛原虚彦 『虚彦映画年譜五十年』 鏡浦書房、一九六八年、147頁
- ・ 大宅壮一 「前衛に立つ人々のクロオズ・アップ」 『新潮』、一九三〇年一月
- ・ 北村小松 『北村小松シナリオ集』 映画知識社、一九三〇年
- ・ 城戸四郎 『日本映画伝』 文芸春秋新社、一九五六年、52~56頁
- ・ 宜野座菜央見 「昭和モガの輝きと消失——一九三〇年代映画の女性——」 早川紀代編 『軍国の女たち』 吉川弘文館、二〇〇五年、181~182頁
- ・ 小林久三 『日本映画を創った男——城戸四郎伝』 新人物往来社、一九九九年、96頁
- ・ 今和次郎 「享樂の東京」 『新版 大東京案内』 中央公論社、一九二九年
- ・ 佐藤忠男 『日本映画史1』 岩波書店、一九九五年、221頁
- ・ デヴィッド・ボードウェル 『小津安二郎——映画の詩学』 青土社、一九九二年、338~347頁
- ・ 山本喜久男 『日本映画における外国映画の影響』 早稲田大学出版局、一九八三年、272頁
- ・ 和田博文 『テキストのモダン都市』 風媒社、一九九九年、189~218頁

## 要 旨

本稿は、1920年代から30年代にかけての日本映画における「モダンガール」の表象を分析し、その表象が多様な意味系からなされている様相について論じた。それは言説空間における「モダンガール」の表象と同様に、都市／農村、先端的な都市文化／盲目的な西洋追従、消費大衆／流行奴隷、自由恋愛／娼婦、などのさまざまな〈境界〉概念を示すものとして、映画のジャンルやテーマによって微妙に変容する。『朗らかに歩め』において「モダンガール」は不良少女として、『彼と東京』や『彼と田園』においては退廃的な都市風俗の象徴として、『大学の若旦那』においては享樂的な「モダン」文化の体現者として、あるいは反伝統的な女性やブルジョア階級の退廃性を表す存在として描かれ、それぞれ良妻賢母や農本主義的な価値観、健全なスポーツ・ヒーローを誘惑し、あるいは脅かす他者として表象された。そしてそれは「理想としてのモダンガール」と「現実のモダンガール」をめぐってモダニストやプロレタリア陣営が主張した言説をゆるやかな枠で共有するものではあったが、監督のスタイル、俳優の身体性、脚本家の存在などのさまざまな映画制作の規制によって独自の表象のプロセスを有していたことも明らかにしてきた。

このような映画メディアにおける「モダンガール」の表象は、当時の映画制作の環境——産業としての映画は小説より、その対象が大衆（庶民）的であり、厳しい検閲をうけていた——のなかで、大衆の欲望やルサンチマンを表現し、おおむねにおいては既成の支配秩序に還元されるものだった。

キーワード：モダンガール、日本映画、大衆、表象、女優の身体性、〈境界〉概念

투 고 : 2007. 5. 31  
1차 심사 : 2007. 6. 9  
2차 심사 : 2007. 6. 30

住 所 : (157-203) 서울시 강서구 염창동 242-4 응지빌라 나동 207호  
電 話 : 02-3662-9466, 010-2923-9460  
e-mail : hkshin91@hanmail.net