

## 戦後の日活と映画衣裳

— その独自性と時代表象について —

辰 巳 知 広

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生人間学専攻

〒 606-8501 京都市左京区吉田二本松町

**要旨** 本稿は、1954年に映画製作を再開した日本の映画会社「日活」の歴史を、衣裳の検証を通じて解明することを試みるものである。映画衣裳については、欧米の研究者が1970年代頃よりその重要性を指摘し、直近三十年程で研究を充実させた経緯があるものの、日本映画の衣裳そのものを詳細に分析した先行研究はほとんど存在しない。

こうした状況に鑑み、本稿では、日活が一時中断していた映画製作を再開した1954年から62年までに公開された代表的な作品を取り上げ、日活の歴史とその独自性を、衣裳を通じて振り返るとする。第1節では、日活専属のスクリーンライターであった白鳥あかねの証言をもとに、当時の日活が森英恵に多くの衣裳製作を依頼していたことや、撮影所システムの下で衣裳がどのように扱われ、最終的に決定に至ったのかを明らかにし、整理する。続く第2節では、文芸作品からエンターテインメント路線への変更によるアクション作品までにおける、特徴的な男女の衣裳をピックアップし、それらの機能や意味を、日活衣裳部員の証言を交えつつ、時代の流れや風俗と共に考察する。最後に第3節では衣裳の変遷をジェンダーの観点から捉え、当時の日活が「男性路線」と言われつつも、いかに女性観客を意識した男性像を視覚化していたかを論証し、結論へと導く。

### はじめに

日本における映画会社の最古参「日活」であるが、戦後は映画製作においてもっとも出遅れた会社であった。日活の前身「日本活動写真株式会社」は四社の合併のより1912年に設立され、京都と東京の撮影所を稼働させていたものの、臨戦体制による企業統合のため、1942年に日活の撮影所と人材は大映に併合され、興行専門の会社となった。1945年に終戦を迎えると、同社はアメリカ映画の興行権を取得して事業を展開し始めたが、営業収入の過半を配給会社に奪われる現実を前に、自主製作への声が社内を高まった。その結果、1954年3月、念願の映画製作を漸く再開した。しかしその前年9月10日に、松竹、東宝、新東宝、大映、東映の五社は、監督や俳優について相互で引き抜きを行うことを禁じる「五社協定」に調印し、日

活の再生を警戒して映画作りにおける不自由を強いることを目論んだ。この協定の有効性についての議論はおくとして、この事態は逆に日活に独自路線を歩ませ、他社には生み出せなかった特色ある作品群を生んだ。この動きに大きく貢献したものの一つが、映画衣裳である。

日活が製作を再開した当初から60年代にかけて、同社の映画衣裳を数多く手がけていたのは、ファッションデザイナーの森英恵である。森は主に女性の衣裳を製作していた上、その他の出演者の衣裳についても助言を求められる等、映画のイメージ全体にかかわる重要な役割を担っていた。その一方で、当時の日活は、石原裕次郎、小林旭など、男性スターが主演のアクション映画を主に製作し、男性向けの内容であったとの見方がある<sup>1)</sup>。しかし実際には、日活が男女両方の衣裳に注力した結果、男性のみならず女性観客をも引き付けたのではないかと——それが本稿の作業仮説である。

本稿では、日本映画の研究上、あまり顧みられることがなかった映画衣裳を手掛かりとした日本映画史の解明を試みるとともに、当時映画製作にかかわった人物の証言も交え、日本映画第二黄金期と言われる1950年代から10年弱の間に日活が生み出した独自色と衣裳との関係を明らかにする。そして、日活による映画の新しさとジェンダーとの関わりを衣裳から考察し、男性登場人物が見世物化する傾向を指摘する。

対象となり得る映画の数は500本に及ぶため、映画の選択にあたっては主観を逃れない。そうした問題を踏まえつつ、製作が再会された1954年からアクション映画の全盛期である1962年までの日活の映画史を特徴づける作品や、歴史的作品に限定して分析を試みる。

## 1. 戦後における日活の再生と森英恵

日活が製作活動の再開を決定した当時、日本映画界は、「撮影所システム」を採用していた。撮影所システムとは、映画会社が製作、配給、興行のすべてを管理し、支配する仕組みを指し<sup>2)</sup>、映画製作に携わるスタッフのほとんどは映画会社の専属社員であった。戦後遅れて製作再開を決めた日活は、撮影所人事を整えるべく、1953年に新東宝との提携を試みたが、東宝の干渉により挫折したため、自前で監督、技術者、俳優陣を集ったり他社から引き抜いたりしてかき集め、1954年の製作再開を断行した。この時の人材確保において、衣裳の専門家として白羽の矢が立ったのが、森英恵であった。

1955年より25年間、スクリーンライターとして日活に在籍していた白鳥あかね<sup>3)</sup>に尋ねたところ、白鳥は、同社が製作を再開した当時を以下のように振り返った。

50年代の日活は、かなり森さんに頼ってましたね。…衣裳部の役目というのは、破れた衣裳を繕ったり、洗濯したりして清潔に保ち、シーン毎に正確に衣裳を準備し、撮影が終わったらまた洗ったりと、衣裳を管理することであり、衣裳を根本的に考えたり発想した

りすることではない。だから森英恵さんが必要だったんです。森さんがいなかったら何も始まらない、というのが当時の日活で、森さんの新宿のお店で、よく会議をさせてもらいました<sup>4)</sup>。

森は当時、日本では入手困難であった外国製の布などを使用してオーダーメイドの洋服を製作する洋裁店を新宿で経営しており、高い技術とセンスを持った森へ日活が寄せた期待の高さが、白鳥の発言から窺える。

当初日活は、文芸作品や青春物を中心に、芸術性を重んじた作品を展開し、活動を再開した1954年に完成させた劇映画13本のうち7本が、そのような現代劇であった<sup>5)</sup>。再開後の第一披露作品は、時代劇『国定忠治』(1954)と現代劇『かくて夢あり』(1954)の二本である。森は、千葉泰樹監督による後者の主演女優宮城野由美子の衣裳を担当した。NHK連続ラジオドラマを映画化したこの作品は、兄(伊豆肇)と結婚した幼馴染(宮城野)を秘かに思い続ける弟(小林桂樹)との間に起こる三角関係を主題とし、宮城野は、破綻した結婚生活と、夫の弟からの思いに悩む役を演じた。現存する数少ないスチール写真には、着物姿の他、白いブラウス、チェックのロングフレアスカート、無地のカーディガン等を着用する宮城野の姿が認められる。1954年当時、日本は洋裁ブームのさなかであり<sup>6)</sup>、女性たちは、まだ定着の途上にあった洋服を自ら製作できる達成感を、身をもって体験するようになった。そのような中で、映画のヒロインが身に着ける衣裳も、ブラウスやスカートといった、外見がシンプルかつ、自分で製作できるかのような印象を与えるものに決定されたのではないか。このことはまた、女性観客による主人公への感情移入に繋がったと考えられる。

日活は独自路線を模索する中で、五社協定に対抗して他社のスターの引き抜きを行い、『黒い潮』では左幸子、『泥だらけの青春』では三国連太郎、『女人の館』では北原三枝等、引き抜いた役者をそれぞれ主役に据え、異色作を放ったのと同時に、貧困、家族問題、人種問題といった、戦後日本における混乱と矛盾を活写した文芸作品を多く輩出し

た。川島雄三は、井上靖原作による『あした来る人』(1955)、大佛次郎原作による『風船』(1956)、丹羽文雄原作による『飢える魂』(1956)といった作品で、日活の文芸路線を引っ張った監督であり、これらすべての作品で森を衣裳デザイナーに起用した。森の名前を「衣裳デザイン」という肩書と共に初めてクレジットしたのは同監督である。上記の作品における共通点は、夫や愛人との関係に悩む女性を中心とした群像劇であり、各女性の個性を際立たせるための工夫が見られる。『風船』(図1)ではシャンソン歌手のミキ子(北原三枝)、愛人との関係に悩む久美子(新珠)、久美子と友人になる珠子(芦川いづみ)ら女優4人の衣裳を製作した。また、『飢える魂』(図2)では、前後編あわせて18着に及ぶ着物を通して、連れない夫に尽くす妻の悲しさを高めて表現した。日活はしかし、“信用ある日活映画”<sup>7)</sup>がキャッチコピーの文芸路線を中心とした結果、集客に窮し、製作再開二年で早くも経営に行き詰まる。そんな中、1956年に新しくプロデューサーとして迎え入れられた水の江滝子製作による古川卓巳監督『太陽の季節』で転機を迎えた。前年に24歳の石原慎太郎が芥川賞を受賞した原作に基づいた同作品は、配給収入が1億8千万円を超えるヒットとなり<sup>8)</sup>、同じく石原による原作で、続けて公開された中平康監督の『狂った果实』により、主演者石原裕次郎が注目の的となる。それら2本に続いて公開された『逆光線』や『夏の嵐』といった、無軌道な若者を主人公とした所謂「太陽族映画」は、その後日活が若

者をターゲットにした映画作りに集中するきっかけとなる。こうした同社の路線変更により、当初文芸路線で活躍した監督や俳優は日活を離れることとなった。

太陽族映画における衣裳の多くも、森が担当した。『太陽の季節』の南田洋子、『狂った果实』の北原三枝(図3)、各々が着用した、当時のヨーロッパにおける最先端のデザインを取り入れた、より凝ったデザインのドレス等を製作した一方、『狂った果实』に出演した男性陣のアロハシャツ(図4)には女性用の布を使用し、新しさを演出した<sup>9)</sup>。しかし無軌道な若者を描いた太陽族映画への風当たりは強く、日活は太陽族映画製作の取りやめを同年中に決定した。

一方で、太陽族映画から石原裕次郎というスターが生まれた結果、日活は彼の可能性に賭けることになる。『地底の歌』(1956)や『鷲と鷹』(1957)でアクション俳優としての地位を確立させながら、石坂洋次郎原作による『乳母車』(1956)や『陽のあたる坂道』(1958)では、裕福な家庭の子息を演じさせ、当初の文芸路線を垣間見せる青春ものと、殴り合いが見せ場のアクションものの二極で裕次郎ブームを起こし、同社は若者向けの作品を量産した。こうして、人気映画とスターシステムの確立に成功すると、小林旭、赤木圭一郎、和田浩治、宍戸錠、二谷英明ら石原に続く俳優たちが1958年頃から順に頭角を顕し、彼らは日活アクション黄金時代を築いた。女性では北原三枝、浅丘ルリ子、芦川いづみ、吉永小百合などが活躍し



図1 『風船』(1956)



図2 『飢える魂』(1956)



図3 『狂った果実』(1956)



図4 『狂った果実』(1956)

た。森は両路線の女性衣裳を手掛けている。代表的な青春ものでは、先の『陽のあたる坂道』における北原三枝と芦川いづみの、『若い人』(1962)における浅丘ルリ子と吉永小百合の衣裳、アクション映画では、『ギターを持った渡り鳥』(1959)を始まりとした所謂「渡り鳥シリーズ」における浅丘ルリ子の衣裳である。

森は1954年から7年余りに数百本の作品に関わったと証言するが<sup>10)</sup>、白鳥によれば、「森さんがすべての映画に関わっていた訳ではなくて、例えば〈〇〇組の一員〉といった、特定の監督の作品について場合は森さんが(衣裳を)考えたけれど、担当でない作品はまったくやっていなかった。そこははっきりしていた<sup>11)</sup>」という。しかし、管見により現時点で判明している38本を見るだけでも、森に関わった作品が、日活の映画史を彩る独自且つ重要な作品であることがわかる。

## 2. 現代風俗と衣裳

評論家の瓜生忠夫は、1959年に執筆した映画批評の中で、当時日活が製作する映画を次のように特徴づけた。

太陽族映画以後の作品について江守(清樹郎)常務は「若さとダイナミック——これが日活調である」と得意である。それは太陽族映画のヒットから帰納されていい出されたものではあるが、しかし、そこに気づいたことは、や

はり鋭く非凡な着眼であったのである。というのは、「若さとダイナミック」という、日本映画にはこれまで薄弱であった要素が、スタッフ、俳優陣の若さと新しさと結びついているだけでなく、映画作品を徹底的に商品視することとも、内面的にふかく結びついていたからである<sup>12)</sup>。

日活は製作再開当初、社員への支払いに窮するほど資金繰りに悪化していたこともあってか、ひとたび太陽族映画で集客に成功すると、社をあげて営利主義に傾いたことは知られている。そして、ベテランの監督による重厚な作品よりも、新人監督による絶え間ない動的なアクションを特徴とした娯楽作品が集中的につくられるようになった。従って、同時代の批評家による評価は高くない。同社が文芸路線に力を入れていた1954年から57年の4年間は、キネマ旬報ベストテンに作品が毎年一、二本選ばれていたものの、1958年から62年における、アクション路線が中心となった5年間では、今村昌平監督の『にあんちゃん』と『豚と軍艦』、浦山桐郎監督の『キューボラのある街』、僅か3本しか選ばれていない<sup>13)</sup>。しかし作品群への評価とは反比例して、1958年以降の興行収入は増加し、後半5年間において配給収入ベストテン入りを果たした作品は20本に及ぶ。それらの大半は石原裕次郎主演作であるが、若いスターを育成し、現代風俗を巧みに取り入れた人物設定と画作りへの注力が功を奏したと言える。その画作りにおい

て最も重要な役割を担ったのは、実は衣裳ではないだろうか。1960年前後に日活専属で最も活躍した二人の俳優、石原裕次郎と小林旭の衣裳を中心に見てみたい。

石原裕次郎は『太陽の季節』(1956)で映画に初出演したのち、同年に公開された『狂った果実』に主演、その後複数の映画に出演し、裕次郎ブームが巻き起こったことはすでに述べた。これにより日活は、1957年度より、石原の映画を平均月一本のペースで製作しはじめ<sup>14)</sup>、石原は日活の稼ぎ頭となった。作品毎に石原の役どころは目まぐるしく変化したが、興味深いのは、彼が演じた役が劇中において基盤とした場所である。日活のデータベースによれば、彼が主演した1956年から62年までの現代劇48本の作品のうち、6割以上の32本が東京を舞台としている<sup>15)</sup>。残りの作品では、港町である横浜、神戸、門司、長崎を舞台とした作品が5本、地方の海や山岳地を主な舞台とした作品が9本、特定できない作品が2本である。このことは、日活が彼を流行の最先端を行く、都会的なイメージで売り出していたことを物語っている。

日活の衣裳を管理する「第一衣裳」の岩崎文男氏によれば、石原の衣裳は「テーラーロイヤル」という仕立て専門の会社が担当しつつも、彼が劇中で着用したスーツのジャケットの中には、森英恵が製作したものもあったという<sup>16)</sup>。彼の主演作で、高い配給収入を上げた作品の衣裳を見てみよう。1957年度邦画配給成績第4位の『嵐を呼ぶ男』(図5)で、石原は銀座のジャズドラマー国分正一を演じている。アメリカからやってきた新しい音楽、ジャズに打ち込む国分は、5種類のジャケットを着て登場する。白、黒、紫の単色以外に、グ



図5 『嵐を呼ぶ男』(1957)

レンチェック、マドラスチェックといった、英国調デザインも見られ、後に日本の若者を席巻する「アイビールック」を彷彿とさせる<sup>17)</sup>。

翌年第二位となった『陽のあたる坂道』(1958)は、東京の山の手で裕福な家庭に暮らす学生、田中信次役である。劇中、石原が着用しているチルドレンセーターは、前年に皇太子殿下(当時)が軽井沢でテニスをしていた際に着用されたセーターと同様のデザインであり<sup>18)</sup>、当時話題となったアイテムが周到に組み込まれている(図6)。1961年度第3位の『あいつと私』(1961)の大学生黒川三郎役では、鮮やかな青色のセーターを着たり、成り行きで女装させられたりし、学ラン姿や色に乏しい服を着た男性登場人物との差異化がみられる。同年7位の『銀座の恋の物語』(1962)では、若く貧しい、恋人思いの画家、伴次郎を演じた。石原が着るマリンプルーのシャツと赤いスカーフの組み合わせからは、爽やかさと情熱の演出を感じさせる<sup>19)</sup>。そしてピンチェックのチェスターコートを着た石原の衣裳は、貧しい画家というよりは、「石原裕次郎」のためであり、スター性を高める手段となっている。舞台は銀座であり、ブティックにおける最新ファッションのディスプレイを次郎が手掛ける場面や、次郎が恋人久子(浅丘ルリ子)と歩く銀座の実景が、都市の最新風俗を伝える役割を衣裳と共に果たしている。石原が着用したアイテムは主にヨーロッパのスタイルを彷彿とさせ、仕立ての良いジャケット、セーター、コートといった柔らかい素材が中心である。



図6 『陽のあたる坂道』(1958)

対照的なのは、『絶唱』（1959）で頭角を顕した後<sup>20</sup>、『南国土佐を後にして』（1959）で石原と並ぶ人気を獲得した小林旭である<sup>21</sup>。『絶唱』から『惜別の歌』（1962）までの主演作49本のうち、東京を舞台とした作品は3割強の17本で、6割以上が地方を舞台とした作品であり、石原とは全く逆である。地方でのロケーション撮影を特徴とした、彼の代表的作品群は、1959年より62年までに公開された、斎藤武市監督「渡り鳥シリーズ」全8作品である。ギターを抱えた素性の知れない流れ者、滝信次（小林旭）が、日本各地にどこからともなく現われ、土地の悪漢を殴り合いやガンファイトで懲らしめるという、西部劇を連想させる勧善懲悪ものだ。ロケ地の魅力を伝えることを目的とした、「ご当地物の走りであった」<sup>22</sup>このシリーズで、日活は、石原に比べ「気のおけない感じ」<sup>23</sup>であった小林を、地方の風景を利用して売り出し、ここにより幅広い観客層を別の角度から狙った戦略が窺える。そして、北海道、東北、四国、九州の伝統芸能や、大自然の景色を作品の見どころとした各作品で小林が着用する衣裳も、石原が着用したアイテムや着方とは異なる。

劇中、頻繁に着替える石原に対し、シリーズ各作品に登場する小林は、第一作と第六作を除くすべてにおいて、物語の開始から終了まで同じ服装であり、西部劇の規範を踏襲している。それらは、宮崎と阿蘇山が舞台の第二作『口笛が流れる港町』（1960）では白いスカーフと茶色いレザーのフリンジシャツと黒いロングブーツ、佐渡が舞台の第三作『渡り鳥いつまた帰る』（1960）では水色のブルゾンとジーンズと黒いショートブーツ（図7）、磐梯山が舞台の第四作『赤い夕陽の渡り鳥』（1960）では水色のスカーフと黒いレザーベストとチノパンツ、釧路や阿寒連邦が舞台の第五作『大草原の



図7 『渡り鳥いつまた帰る』（1960）

渡り鳥』（1960）では赤いスカーフと黒いフリンジ付きウェスタンジャケットとウェスタンブーツ（図8）、長崎の港町が舞台の第七作『大海原を行く渡り鳥』（1961）では白いスカーフと茶色いナポレオンジャケットとチノパンツ、再び函館が舞台の第八作『渡り鳥北へ帰る』（1962）では白いセーターと黒いロングコートとジーンズである<sup>24</sup>。

上記6作品における衣裳は、アメリカ発のアイテムが中心である上、ウェスタン調のジャケットやスカーフなど、ものによっては、当時の日本人にはなじみの薄いものである。また、山を背景とした映像が頻出する作品では西部劇スタイルの衣裳であり、港町が舞台である作品では異なり、黒色、水色、茶色など、水や土といった自然を想起させる色を携えたトップスを主人公が着用しており、場所と衣裳の繋がりにおけるパターンが見えてくる。このシリーズにおける小林の衣裳は、特別に製作されてはおらず、伊勢丹の協力により仕入れたアイテムであったとされる<sup>25</sup>。

1957年、日本政府は輸入規制を緩和したため、デニムが日本に輸入されるようになったものの、一部の人が手に入れられない高価な衣類であった<sup>26</sup>。また、革ジャンが人気を博すのは1960年からである<sup>27</sup>。従って、「渡り鳥」シリーズのファッションは、当時に於ける最先端のアイテムを取り入れた、斬新なファッションであった。こうした衣裳を取り入れた結果、映像はどうなったのだろうか。

渡り鳥シリーズにおける映像は、アメリカ映画の伝統的ジャンルである西部劇のイメージと、日本ならではの景色と、主人公滝信次の最新スタイルとが、齟齬を伴った奇妙な形で融合し、現代と伝統が共存する。そして、都会的な石原とは違った、小林のより気さくなイメージにより、新しい



図8 『大草原の渡り鳥』（1960）

衣裳が伝統へ溶け込み、「超現実」的な世界観が観客に受け入れられたのではない。戦後の復興で急激な変貌を遂げた東京ではなく、長い時間をかけて形成された、地方の雄大な自然を背景に、革ジャン、ブルゾン、ジーンズといった固い手触りの素材で作られた最新アイテムを身にまとった登場人物が大いに暴れるこの作品は、他社には生み出せなかった日活ならでの映像である。

日活が男性スターに注力する以前、男性の衣裳は見慣れたスーツや浴衣といった、印象に残らない衣服が中心であり、女性の方が工夫を凝らした服を身にまとっていた。しかし、男性スターを前面に出した「ダイヤモンドライン」<sup>28)</sup>の時代になると、日活の男性衣裳は変化する。石原裕次郎による都会を舞台とした多彩な男性像と、小林旭による素朴で強い男性像という、対照的なイメージで世に出し、彼らの衣裳を敢えて印象に残るものとしたのである。白鳥あかねは当時の日活による映画製作について、「映画というのは時代の最先端を行っていなければいけない、という意識があり、それは、衣裳、美術、といった、目に見えるものに表される。だからそういったものが画面に残っているというのは、とっても大事なこと」<sup>29)</sup>とし、日活が新しさを創出する上で衣裳の役割を重要視していたことが理解できる。

### 3. 衣裳とジェンダー、そして視線

森英恵は、衣裳製作を通じて学んだこととして、男性から見た女性の魅力を挙げる。「吉村公三郎監督の女の色気に関する眼力に、女とはあきらかに異なる男の視線が捉える色気を教えられたが、後に鈴木清順監督との仕事では、ずばり悪女について貴重な視点の教示を受けた」<sup>30)</sup>とし、女性が女性を見るのとは決定的に異なる、男性視線について言及する。この発言は、論文「視覚的快楽と物語映画」でのローラ・マルヴィの主張を想起させ、非常に興味深い。マルヴィは、「…見るという行為の快楽は能動的＝男性、受動的＝女性に分割されている。決定的要因を持つ男性の視線はその幻想を女性の姿に投影するが、うまくできたもので女性の姿はその視線に見合うようなスタイルをと

る」<sup>31)</sup>とし、映画が基本的に男性観客の欲望に応えるものであり、女性が「見られる」ための「性愛的見世物」になっていると主張した。この論文は大きな論争を呼び、女性観客を意識した映画の有無についての議論、また、映画衣裳研究の対象が女性衣裳に集中する結果をもたらしたが、近年は、LGBTQの表象における衣裳の役割等、様々な性のあり方との関係で分析される傾向にある。森が日活の衣裳製作に携わっていたのは1954年から60年代前半であるが、日活による映画の衣裳はジェンダーをどのように取り込んだのか、先に挙げた複数の作品内容を検討する。

結論を先取りすると、日活が営利主義に転じるきっかけとなった太陽族映画を境に、衣裳とジェンダー表象における変化が見られる。製作再開から太陽族映画までの作品では、女性が自らの生き方を模索してもがく姿が頻繁に描かれる。彼女たちは物語を駆動させ、優柔不断な男性たちを後景化する。

しかし、裕次郎ブームの広がりに伴い、日活が「男性路線」へと方針転換すると、女性は物語の中心ではなくなる。多くの作品にはバーのマダムや踊り子が周縁的存在として登場し、肌の露出を前提とした光る衣裳や、着物などの、パターン化した衣服を身に着けて現れる。彼女たちは確かに、マルヴィが指摘する「性愛的見世物」であり、こうした女性像は過去批判的に検証された<sup>32)</sup>。一方で、女性スターが演じる人物設定はどうだろうか。

『嵐を呼ぶ男』(1957)の北原三枝は、男性ミュージシャンたちを管理する女性マネージャー役であり、石原演じるドラマーが再起する鍵となる人物である。『陽のあたる坂道』(1958)では、北原演じる家庭教師が石原演じる信次の家族に関わることで、彼の家庭での立場が好転する。『あいつと私』(1961)の芦川いづみは、気になる男子学生(石原)の倫理観に挑戦する女子大生役である。『銀座の恋の物語』(1962)の浅丘ルリ子はブティックのお針子役であり、稼ぎの少ない恋人次郎(石原)にジャケットを仕立てる。そして、『渡り鳥』シリーズの全作品に登場する浅丘ルリ子は、有力者の娘、鉱山の女主人、牧場主、学者、留学生、経営者の妹といった役で、主人公を案じている。こ

うした女性たちの大半は、自ら動いて状況を変えようとし、職業を有し、ファッションな洋服を着て、男性に変化を起こす、という特徴を有す。しかしすべてにおいて、男性を何らかの形で助けるサポート役であることが、太陽族映画以前と大きく異なる点である。

衣裳における大きな変化も見られる。太陽族映画までのデザインは、多彩であった。華やかな柄を衣裳全体に施した洋服、和服が、画面を占拠していた。しかしそれ以後の衣裳は、鮮やかな色二色までを取り入れたスタイル、チェックや幾何学といった規則的な模様のもの、飾り部分といった狭い範囲にのみ濃色を施したもの、以上の3つに分かれるようになる。衣裳にこのような変化が起こった理由として、映画がカラーへ移行したことが挙げられる。モノクロの場合、色の違いが観客に伝わりにくい。よって大胆な柄の方が向いていた。しかしカラーへの移行により、強い色や派手なデザインでは観客の目を引き過ぎるため、よりシンプルになったと考えられる。もう一つは、物語における女性の役割の変化である。女性が中心をなす場合、主体である彼女たちの感情を観客に伝えるべく、クローズアップが多用される。その時、女優の顔や身体の一部と共に映る衣裳の細部が考慮された結果、襟や袖口まで精巧な作りであった。しかし女性が後景化することにより、引きの画面が増加する上、出番も減少する。従って、デザインがよりシンプルになったのではないか。

パリのオートクチュール・コレクションを彷彿とさせるテイラード・スーツを着た北原三枝の姿(図9)は、流行の発信源がヨーロッパであった当時を雄弁に物語る。規則的な模様(図10)は、1965年にアンドレ・クレージュが発表した「幾何学ルック」を、ネクタイを取り入れたマニッシュなデザ



図9 『嵐を呼ぶ男』(1957)

イン(図11)は、1966年にイヴ・サン＝ローランが発表したスーツスタイル「ル・スモーキング」を、それぞれ先取りしたかのようである。

女性衣裳の華やかさが目立つものの、文芸、アクション、両路線でも、フレーム内の動く女性たちが、衣裳で観客に違和感を与えない。彼女たちの表象方法は、時間の経過とともに変化しているが、自らが着たい服を、場に相応しい形で着ている印象を与える。逆に、観客のために衣裳をまとっていたのは、石原や小林である。衣裳が物語の現実に沿っておらず、最新の流行を取り入れた洋服や、体形の長所を生かすような着こなしが目立ち、男性主人公が見世物となっている。そして石原が多くの作品で最終的に女性と繋がりを持ち、柔らかい素材の衣裳を着用してソフトな「男性性」を体現する一方、小林は女性その他全ての人間との関係を断って個を貫き、固い素材の衣裳を着用してハードな「男性性」を体現しており、極度に異なる衣裳がそれぞれのイメージの基盤を成す。従って、日活アクション路線映画のブームは、男性の視線のみならず、衣裳を含めた画作り全体が女性の視線を強く捉えていたからこそ起こったのではないか。この衣裳と登場人物との関係が彼らのスター性を高め、多くの女性ファンを魅了していた点は見逃せない。こうして日活作品は、傑作から凡作に至るまで、物語の優劣に左右されな



図10 『大草原の渡り鳥』(1960)



図11 『あいつと私』(1961)

い力を持ち得たと考えられる。

#### 4. おわりに

日本映画の第二黄金期における日活は、その独自性の創出に重きを置き、文芸作品から娯楽作品へと路線変更をしながら、映画史上類を見ないほどのヒット作品を多数生み出すこととなった。その独自性の発揮において衣裳は特別な役割を果たし、森英恵を始めとした個人から小売店に至るまで、ファッションビジネスに関わる人たちが日活が積極的に巻き込んで衣裳を決定していた事実が浮かび上がった。さらに、日活のアクション路線作品ではむしろ男性主人公が見世物となっており、衣裳はその中心的役割を担っていた。

とはいえ、女性の表象が、観客の視線をまったく無視した、完全に自らのためだけに服を着たイメージであったとは言えない。森英恵による、ヨーロッパのデザインを参照した模様や色使い、女性らしいラインの衣裳たちは、見られることを抜きにしては作られなかった内容である。しかし、モノクロからカラーに移行しても、女性たちの衣裳が違和感を与えない内容であったのと比較し、男性の衣裳はスターの高い人気に基づいた、画面の枠を超えた場所へ導く、いわば装置である。そして、女性の衣裳がシンプルになり、男性の衣裳が視線を引くようになるに従い、映画の興行成績は上昇したのである。

森英恵は1961年頃から、映画衣裳の仕事を徐々に減少させ、1965年のアメリカ進出以降は、ファッション界での活躍が中心となった。時を同じくして日本映画界は苦境に陥り、日活が起死回生をかけてボルノ製作へと路線変更を行ったのは、1971年である。撮影所システムも崩壊し、衣裳は作るものから借りるものとなっていったが、映画黄金期の衣裳から見えてくるもの、それは世相、社会、そして何より日本映画固有の歴史なのである。

#### 注

- 1) 渡辺武信『日活アクションの華麗な世界 上』, p.8, 未来社, 1981年.
- 2) 山下慧・井上健一・松崎健夫『現代映画用語辞

- 典』, p.73, キネマ旬報社, 2012年.
- 3) スクリプター, 脚本家. 1955年日活入社. 斎藤武市, 今村昌平, 藤田敏八, 神代辰巳, 根岸吉太郎などの監督の作品に関わった.
- 4) 2020年2月23日, 白鳥あかね氏へのインタビューに基づく.
- 5) 日活の公式ホームページにある「日活作品データベース」に拠る. <https://www.nikkatsu.com/search/?media=1> (2020年3月20日)
- 6) 坂本佳鶴恵『女性ファッションの歴史と歴史社会学』, pp.142-143, 新曜社, 2019年.
- 7) 植松康郎「日活映画そのものが、ほくらの青春だった」, 『熱風』第9巻9号, p.7, 2011年.
- 8) 『キネマ旬報ベストテン 90回全史 1924-2016』, p.128, キネマ旬報社, 2017年.
- 9) 辰巳知広「『狂った果実』の衣裳と新時代の幕開け」, 『CineMagaziNet!』 <http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN23/index-2020.html> (2020年7月15日)
- 10) 『讀賣新聞』1998年6月16日朝刊14面「森英恵さん(3) 映画衣裳に観察眼磨かれた7年(連載)」(聞き手・青木秀也)
- 11) 白鳥氏への前掲インタビューに基づく.
- 12) 瓜生忠夫「日活調を形成するもの——若さとダイナミックとは——」, 『シナリオ』第15巻5号, p.50, 1959年.
- 13) 前掲書『キネマ旬報ベストテン 90回全史 1924-2016』掲載の各年「興行ベスト・テン」に拠る.
- 14) 田中純一郎『日本映画発達史IV 史上最高の映画時代』, p.204, 中公文庫, 1976年.
- 15) この数値は、東京を舞台とし、実際に東京でロケ撮影が行われた場面を含む作品数と、東京を舞台としつつもセットでの撮影で仕上げられた作品数とを合算したものである.
- 16) 2020年3月18日, 有限会社第一衣裳責任者岩崎文男氏による電話回答に基づく.
- 17) ファッションブランド「VAN」の創始者, 石津謙介が1950年代に日本で紹介した, アメリカの大学生の上品なスタイルを意味する. 60年代に日本で大きな広がりを見せた. (渡辺明日香, 『東京ファッションクロニクル』, p.18, 青幻舎, 2016年.)
- 18) 渡辺, 前掲書, p.137.
- 19) 公開日は1962年3月4日であるが, 配給収入では1961年のランキングに入る. これはランキングの対象期間が1961年4月から翌年3月であることに拠る.
- 20) 田中, 前掲書, p.282.
- 21) 『日活五十年史』p.138, 日活株式会社, 1962年.
- 22) 白鳥あかね『スクリプターはストリッパーではありません』, p.100, 国書刊行会, 2014年.
- 23) 佐藤忠男『日本映画史2 1941-1959』, p.326, 岩波書店, 1994年.
- 24) 第一作と第六作が他の作品と異なるのは, 主人公滝の過去が物語の動向に関わる点である. 第一作では元警官であること, 第六作では幼少期にタイ

- で戦争を経験し、現地で兄と逸れたことであり、こうした事実が滝の衣裳の数に影響を与えたと考えられる。
- 25) 岩崎氏による前掲回答に基づく。
- 26) デーヴィッド・マークス『アメトラ 日本がアメリカンスタイルを救った物語』, pp.116-118, DU BOOKS, 2017年。
- 27) 渡辺, 前掲書, p.176.
- 28) 元日活宣伝部長の植松康郎によると、「ダイヤモンドライン」とは、当時の宣伝部長石上清氏が石原、小林、赤木圭一郎、和田浩治4人に名付けた総称で、「4人がダイヤモンドの角のように、それぞれ輝いている」との意味が込められている。(植松, 前掲記事, p.8.)
- 29) 白鳥あかね氏への前掲インタビューに基づく。
- 30) 森英恵『グッドバイ バタフライ』, p.63, 文藝春秋, 2010年。
- 31) Mulvey, Laura (1975), “Visual Pleasure and Narrative Cinema” in *Screen*, Volume 16, Issue 3, Autumn 1975/岩本憲司・武田潔・齊藤綾子編『「新」映画理論集成 ①歴史/人種/ジェンダー』, p.131, フィルムアート社, 1998年。
- 32) このテーマに関わる業績として以下が挙げられる。Haskell, Molly (1974/1987), *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, University of Chicago Press.

#### 参考文献

- 別冊太陽『森英恵 その仕事, その生き方』, 平凡社, 2011年。

## Postwar Nikkatsu and Film Costume — its Uniqueness and Contemporaneity

Chihiro TATSUMI

Graduate School of Human and Environmental Studies,  
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

**Summary** Academics in the West have pointed out the importance of film costume since 1970s, and have expanded their research on it in the last thirty years. In Japan, however, it was rarely considered as a legitimate object of study.

This paper attempts to trace the history of Nikkatsu, a Japanese film studio which resumed filmmaking in 1954, through film costume with reference to the work by Hanae Mori, who made numerous costumes for Nikkatsu, and to the testimony of people such as costume staff and Akane Shiratori, a former scripter at Nikkatsu. Then, characteristic costumes for both men and women are discussed to examine their meanings and functions in consideration of social backgrounds. Subsequently, the changes in costumes with the times are analyzed from a gender perspective to demonstrate how strongly Nikkatsu at the time captured the gaze by female spectators as well as that by male ones.