

日本映画のファッション表象 ——『街燈』(1957)における女性の自立と絆——

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、1950年代における日本映画に登場する洋服の衣裳と、その制作者である衣裳デザイナーについて考察する。戦前、借りて済まされる衣裳に批判が集まると、1940年頃より美術監督が衣裳をデザインするようになる。しかし戦後に入り、日本の映画会社は競って映画にファッションに従事する人々を登場させると共に、プロの洋裁師が衣裳デザインを担当する事例が増える。当時の日本では、洋裁学校に通う女性が増えた実態があり、そこで、そうした状況下で洋裁技術を身につけた森英恵が映画界で活躍するに至った理由を、井上雅人による概念「洋裁文化」を参考にして検討する。さらに、『街燈』(中平康監督、1957年)を事例に衣裳の役割を分析する。具体的には、森英恵による女性衣裳の分析を現象学に依拠して行いつつ、原作からの変更点にも着目することにより、洋裁や洋服を物語世界の中心とした当該作品の特殊性について考察する。

はじめに

1950年代後半に公開された日本映画の作品群からは、あるひとつの傾向が見受けられる。それは洋裁に従事する女性たちを描いた作品の増加である。彼女たちは物語の中心に位置し、洋裁で身を立てつつ、周囲との関係を決定していった。また、彼女たちの華やかな装いは男性の視線のためとは限らず、むしろ自らの生き方や意思を貫くためのものとして機能した。このように、洋服をまとい、洋裁に生きた女性が闊歩する映画は何を体現し、何をもちて支持されたのか。そして、このような映画の傾向はなぜ起こったのか。

本稿は、日本映画第二黄金期の作品にみられた、洋裁に従事する女性の表象を検討するべく、そのイメージを具現化させた衣裳デザイナーの役割について考察する。第一節では映画史を振り返り、第二黄金期に製作されたファッションに関する映画の具体例を示す。そのうえで、そうした作品が作られるに至った要因について、井上雅人による

「洋裁文化」という概念から、女性の間で萌芽した独自の文化と経済的自立への願望を検討する。第二節では、ドレスメーカーが主人公である『街燈』(中平康監督、1957年)を事例に、洋裁で身を立てる女性についての映画における、衣裳の役割を分析する。具体的には、ファッションデザイナーであった森英恵による女性衣裳の分析を現象学に依拠して行い、男性たちとは異なる方法で女性たちが周囲と関係を築く様相を見出す。また、原作からの変更点に着目することにより、作品が女性の社会的自立により力点を置いたこと、その視覚化において森が重要な役割を果たしたことを指摘し、「監督の映画」という作家論的語りの視点をずらして考察するきっかけを提示する。

1. 洋裁と映画：主人公は洋裁を学ぶ

1-1. 洋装の普及と装いへの欲望

日本映画における洋装は1910年代後半から既に見受けられたものの、それらはすべて間に合わせの借用品であった。しかしこの慣例は1940年

代から徐々に変化し、まずは美術部員が衣裳デザインを担うようになる¹⁾。全体の画作りを担当する美術部員が衣裳をデザインすることは、借用品では実現できなかった、画面内で衣裳が引き起こす違和感の低減に繋がった。しかし戦後に入ると、洋装デザイナーが映画衣裳を手掛ける例が現れる。その背景には、現代劇の本数が増加したことに加え、洋裁学校に通う女性たちの存在がある。洋裁学校が最初に設立された時期は大正時代にまで遡る²⁾。元来洋裁学校は、女性たちが子供服を自家縫製する技術の習得を目的とした場所であったものの、目的は時代とともに変化した。飯田未希は、1930年代後半頃より経済的に裕福な一部の女性たちが洋裁技術を獲得し、周りの人たちのために仕立物をしたり、洋裁を教えたりする動きがあったことを明らかにした³⁾。この動きは大都市に限らず、洋裁学校を卒業して地方都市へ戻った女性たちにも見られ、卒業生の周りに集まって技術を習い、流行雑誌を回覧したという。こうした行爲から、洋装への強い欲望で繋がる女性たちによるコミュニティの存在が認められる。

洋裁学校に通う女性たちの数は戦後、うなぎ登りとなり、1960年にピークを迎えるまで学生数は一貫して増え続けた。詳細については次節で述べるものの、洋服を自作する女性がますます増えるなか、映画産業では1950年前後より、細野久、市川美沙子、森英恵を含む、数々の洋装デザイナーが映画衣裳を手掛けるようになった。細野は図案専門学校を修了後に入隊し、戦争中は出征先で、戦後に東宝専属の俳優となった加東大介の演芸舞台用に、衣裳を手掛けた経歴を持つ⁴⁾。復員後の1946年にアトリエを開設した後、松竹や大映の映画衣裳を手掛けるようになり、『君の名は』(大庭秀雄監督、1952年)で岸恵子が一世を風靡したスタイル「真知子巻き」⁵⁾を考案した。市川美沙子は、東宝や大映の衣裳を手掛けた他、原節子の専属衣裳デザイナーとして活躍したことがわかっている⁶⁾。ドレスメーカー女学院で洋裁技術を身につけた森英恵は、1951年に新宿で洋装店「ひよしや」を開店し、1954年からは日活を始めとする複数の映画会社のために衣裳を手掛けた。

3人の共通点は、洋裁技術を習得したファッ

ションデザイナーであったこと、注文洋服店を営む個人事業主であったこと、戦後から映画衣裳を手掛けたことである。以上のように、美術部員が行っていた例と、ファッションデザイナーが行っていた例を挙げたが、細野や市川は美術監督や監督との打ち合わせが不可欠であったと発言しており、重要な点である⁷⁾。そして森英恵も、「裏方という信念」⁸⁾で監督や他の技術者の意向を理解した上で働くことを鉄則としていた。一方で、白鳥あかねが「森さんがいなかったら何も始まらない」⁹⁾と発言したように、他のスタッフが森のデザイン力を頼りにしていた点も見逃せない。

映画製作を再開した1954年当時、日活にはベテランの技術者が不足していた上、同年には二本立て興業が本格化し、他社よりも少人数で多くの映画を製作しなければならなかった。そのため、フリーで参加していた森にも相当の貢献が求められた。廣田理紗は森らしさが窺える雑誌記事として、「わたくしの店・わたくしのお客さま」¹⁰⁾を挙げる¹¹⁾。そこには、台本もない段階で『夏の嵐』(中平康監督、1957年)の原作をわずか二日で読み終え、会社の要請で主演北原三枝が着用する衣裳のスケッチを急いで描き、その後女優との衣裳合わせ、監督等との打ち合わせが行われたと綴られている。そこからは、監督を含めたスタッフが森のスケッチを見た上で映画の世界観を膨らませた様子が窺われ、映画に対する森の影響は大きかったと考えられる。

こうして本人の意向とは別に、森の衣裳デザイナーとしての存在感は増すこととなる。また、メディアからの要望で、森は自らが衣裳デザイナーとして働く姿や職場を取材されるようになり、映画スタッフ、観客、双方から知られる存在となる¹²⁾。それは戦後の新しい「自立した女性」像として読者を魅了したのではないか。

1-2. 洋裁に従事する女性主人公

森英恵が映画衣裳のデザインを行うようになった1950年代、映画における女性表象においてある特徴が見られるようになる。それは、最新ファッションの世界に関わる女性の出現である。戦後の映画会社五社(1954年からは六社)すべ

てが、ファッションや洋裁に従事する女性主人公を頻繁に登場させており、先鞭をつけたのは松竹である。そしてその風潮が特に強まったのは、50年代後半の松竹と日活である。松竹は『のんきな父さん』（マキノ雅弘監督、1946年）にいち早く洋裁店を経営する女性（轟夕起子）を登場させた。次は新東宝で、『それはある夜のことだった』（斎藤寅次郎監督、1948年）に、洋裁店で身を立てようとする未亡人（花井蘭子）が登場する。大映は『一匹狼』（小石栄一監督、1950年）において、洋裁店を経営するマダム（近松里子）を初めて登場させた。東映は『春怨』（小杉勇監督、1951年）で、独立して生計を立てたい次女（杉葉子）が洋裁店の経営を希望する場面を設定した。日活は1954年の映画製作再開後、『お月様には悪いけど』（堀池清監督、1954年）において早速、洋裁学院長（神楽坂はん子）を主人公に据えた作品を打ち出した。東宝では伊東絹子がファッションモデル役で出演すると共に、実際に伊東が参加したミス・ユニバース世界大会の実録映像も取り入れた『わたしの凡てを』（市川崑、1954年）が、ファッションをテーマとした最初の作品となった。こうした事実をもとに、1950年代に出版された『キネマ旬報』の作品紹介をすべて調査したところ、ファッションに関わる人物が登場させた作品数が最も多かったのは1956年であり、公開された邦画514本中35本であった¹³⁾。公開本数の内、時代劇が4割ほどを占めたことを考慮すると、現代劇の1割以上に、ファッションに関連する女性が登場した実態が窺える。

現実の女性たちも、終戦を経てファッションを益々渴望していた。戦時中の総動員体制下、女性たちはモンペやズボン自作しながら洋裁学校の再開を望み¹⁴⁾、終戦からわずか一週間後には学校の再開が訴えられ、翌年には入学願書が受け付けられた¹⁵⁾。女性たちは洋裁の技術を取得すると、スカートやワンピースを作り、洋装というファッションを楽しむようになった。同じ頃、GHQは日本を「民主化」するうえで、「男女同権」や「女性解放」は最重要事項の一つとした¹⁶⁾。その後占領政策は「反共」へと軸足を移すものの、男性に人生を規定されない女性像を打ち出す映画が「民

主化」によって推奨される。その際、洋裁師は、大学に進学せずとも自立できる人物として、恰好の素材であったのではないか。また彼女たちを具現化するうえで、実際にファッションデザイナーである森や市川の実体験は、大いに役立ったと考えられる。大衆娯楽である映画が衣裳で女性の世界と流行を同時に表象した結果、「ファッション」「洋裁」を軸としたコミュニティの女性たちは、仲間同士で映画館へと足を運び、作品を鑑賞したのではないか。さらに、こうした作品群がみられた頃、巷では洋裁ブームとそれに伴う女性の経済的自立の促進が同時進行していた。

1-3. 二つのメディアの影響

「洋裁ブーム」とは、1950年代に多くの日本人女性が洋裁学校へ通い、そこで得た技術で自分の洋服を作り、人によっては生計を立てるようになったことを意味する。戦時中、洋装を続ける女性たちは奢侈的であるとして冷笑されたが、その心配がなくなった戦後は生活手段の獲得や花嫁修業等の理由から通う女性が急増し、学生数は1960年にピークの50万3,559人に達した¹⁷⁾。井上雅人は、そこから波及した出来事や文化を総じて「洋裁文化」と名付け、終戦直後から50年代にかけて一変した日本の服飾事情や女性の生活について述べる。井上は、戦時中の総動員体制により「性差や階級を超えた身体の平等化が起こった」¹⁸⁾こと、戦後に占領軍が「民主化」という概念を持ち込んだことが、洋裁ブームの主たる原因であるとする。つまり、大勢の女性たちは戦時中、総動員体制下でモンペを自作し¹⁹⁾、その活動性に魅了された結果、戦後は身分に関係なく誰もが自宅でもより機能的な洋服を作る。するとさらなる女性たちが洋裁学校へ通い、洋裁がブームになると、洋装化する女性の間で社会進出への願望が強まり、なかには起業を果たす者もいたという²⁰⁾。

ブームにおける別の基盤は雑誌である。戦後の女性向け雑誌の最大の特徴は、洋服の型紙や、作り方を指南した記事が掲載されていた点である。この特質は、洋裁学校やデザイナーが発行した洋裁雑誌「スタイルブック」²¹⁾のみならず、大衆誌にもみられた²²⁾。こうして学校と雑誌が一になっ

た結果「洋裁ブーム」は過熱し、その状況に呼応するかのようになり、映画は次々と洋裁やファッションに関わる女性を中心に据えた。洋裁を通じて親しくなった女性たちは、集団でそのような映画を鑑賞したと推測され、洋裁で身を立て、海外へ飛び立つ画面内の女性登場人物に彼女たちが憧れたであろうことは、想像に難くない。

こうした事実と、時代の最先端を描く現代劇が結びつくことは、自然の流れであった。1950年代当時の雑誌には、映画衣裳に関する記事が多数見受けられる。映画雑誌の他にも、ファッション誌、被服関連誌、週刊誌、婦人誌から少女向け雑誌まで映画衣裳を取り上げ、終戦直後から50年代前半にかけては、細野久や河野鷹志等が誌面に登場し、日本映画の衣裳及び衣裳デザインについて度々解説した。例えば『装苑』は1957年1月号に「スクリーンモードを着る」と題した付録雑誌をつけ、1958年には「映画に拾う」という連載コーナーを設け、映画衣裳の紹介を積極的に行う。すると他誌も追随して「シネモード」に関する連載を始め、1967年頃まで毎月のように国内外の映画衣裳が話題的となった²³⁾。

以上のように、洋裁学校、雑誌、映画、各メディアを横断して最新のファッションや衣裳が語られ、映画衣裳デザイナーがかつてなく頻繁に取り上げられ、女優たちが益々ファッションや洋裁に画面内で従事するようになった。それにより、登場人物が着用したアイテムやスタイルを真似て街を闊歩する女性の集団が度々メディアに取り上げられたが、多くの男性批評家は彼女たちの行動を軽率であると切り捨て、批判した²⁴⁾。では画面内の女性たちは洋服衣裳で何を体現したのか。以下に考察していく。

2. 衣裳のための映画

2-1. 原作と映画

井上雅人は、1950年代の洋裁店を窺い知ることができるとして、1953年に出版された永井龍男の『外燈』²⁵⁾を挙げる²⁶⁾。この小説は、銀座の繁華街で洋装店を営む吟子、渋谷の住宅街で洋装店を営む千鶴子という、異なる性格をした二

人の独身女性を対比させ、女性が手に職を持ち、経済的に自立し、恋に仕事に忙しく生きる姿を表す²⁷⁾。戦前、雑誌『文藝春秋』の編集長として活躍し、戦後作家に転身した永井は、洋装店や洋服、銀座の風景に関する詳細な記述を『外燈』に盛り込んだ。そして小説は『街燈』として、日活の中平康によって4年後の1957年に映画化された。また『街燈』は、森英恵の名が衣裳デザイナーとしてクレジットされた日活作品9本中の1本にあたる。

モノクローム映画である『街燈』は、中平にとって5作目となる監督作品であり、戦前より脚本家として活躍していた八木保太郎が脚色を担った。森英恵は中平について、「映画の中のファッションにとくにこだわりをもっておられた。監督から話を聞き、どこに力を入れられているかを感じとって、デザインを提案した」²⁸⁾と語り、中平にとって衣裳ひいてはファッションが表象における重要な要素であったことは明らかである。

『街燈』の始まりは以下の通りである。鎌倉彫の日活ロゴが現れた後、並木道の固定ショットが登場し、技術者のクレジットが表示され始める。森の名前は「配役」へ移る直前に、「衣裳デザイン 森英恵」と登場する。そして「配役」の後に「主題歌」、「提供」が続き、「衣裳 ひよしや」という文字があらわれる。この「ひよしや」は、森が経営していた洋装店の名称である²⁹⁾。当時は衣裳担当者の名前が明記されなかった事実を鑑みると、このふたつのクレジットから、森の力が作品世界を支える柱であると推測できる。

あらすじは以下の通りである。保険会社に勤める能瀬精一郎（葉山良二）は、早川千鶴子（南田洋子）がオーナー兼洋裁師を務める洋装店「ナルシス」を訪れる。能瀬は、彼女が拾った定期券の持ち主の兄として礼を言う一方、実は弟が故意に定期券を落とすと打ち明け、その理由を、弟が定期券を拾った女性との出会いを期待したためと説明する。能瀬はその方法で成功した人として、千鶴子の友人大谷吟子（月丘夢路）が経営する銀座の洋装店「GIN」で働く、小出英夫（岡田真澄）の名を挙げる。小出は吟子の燕であるが、財閥の娘久里目鳥子（中原早苗）とも密かに交際し

ている。しかし、鳥子の存在に薄々気付いている吟子にも大久保というパトロンがおり、小出は吟子の前で嫉妬するそぶりを見せる。ある晩、GINの周辺で火事が発生する。翌朝、千鶴子は火事の新聞記事を目にすると、親しくなりつつあった能瀬と共に急遽GINを訪ね、吟子を見舞う。吟子はその後、何も知らないまま遅れて出勤した小出に腹を立てる。小出は吟子に黙って鳥子と熱海へ旅行に出かけ、火事のことを知らなかったのだ。こうした一連の出来事を経て、吟子は最終的に大久保とも小出とも縁を切り、一人で店を立て直す。一方の千鶴子は能瀬と徐々に心を通わせるものの、能瀬は一旦会社を辞め、故郷に帰って今後について考える意向を千鶴子に伝える。彼女は能瀬に敬意を表しつつ彼に「待っている」と告げ、物語は幕を下ろす。

2-2. 衣裳と現象学

映画は「観られる」対象であるため、映画衣裳は主に視覚的に語られてきた。しかし衣裳は「着る」ものであり、衣裳を着用した女性の身体経験や触覚に注目することで、客体としてではなく、着用者の主体性を強化する側面も考察できるのではないか。

現象学を映画理論に応用した例に、ヴィヴィアン・ソブチャクの仕事が挙げられる。彼女は、モーリス・メルロ＝ポンティが見出した「〈私と世界〉の間にみられる可逆性」を手掛かりに、映画と観客との間に生じる双方向の「コミュニケーション」を定義し、観客が体験する複数の感覚を言語化した。しかしその「コミュニケーション」は直接的な接触を伴わないため、分析は疑似的な範疇を免れない。これに対してアイリス・マリオン・ヤングは、メルロ＝ポンティの思想をさらに発展させ³⁰⁾、女性が置かれた状況や空間に注目することで、男性とは異なる動きや行動をとる女性が主体となる局面の存在を指摘した³¹⁾。そして、フェミニスト映画理論が主張する、映画に潜む「女性＝客体」という構造上の問題を認めつつも、女性同士が服や直接的な接触を介して親密性や喜びを覚え、前向きな関係を築く姿が描かれる点を指摘する。さらにヤングは、「(男性監督が示す)

自己言及的軌道の外には、私たち(女性)が衣服から得られる三つの快楽、すなわち手触り、絆、ファンタジーがある」³²⁾として、こうした事象が男性の視線とは関係なく感知されるとする。『街燈』においても、森の衣裳に包まれた女性身体は、他者と接触して(あるいは距離を取って)自らの生き方を具現化し、物語に躍動感をもたらす。そこで本稿はヤングによる理論を応用して衣裳を纏った女性身体の分析をすることにより、彼女たちから立ち現れる喜びや快楽を論じ、『街燈』が女性賛歌に成功した要因の解明を目指す。

まず、女性同士の場面に注目したい。吟子と千鶴子は共に洋装店を経営するドレスメーカーである。二人は気の置けない友人同士であり、千鶴子は外出中に足を怪我した際、吟子の店に駆け込んで手当をしてもらえるほどの仲である。二人が最初に揃って登場するのはファッションショーの場面である。ショーを見ながら恋愛事について談笑する二人の雰囲気からは男性の入る余地が窺われない(図1)。この場面ではまずランウェイを歩くモデルたちが映り、続いて吟子と千鶴子が座って並ぶ姿が認められ、その後二人だけのショットに切り替わるまで、カメラはワンショットの長回しで一連を見せる。続いて、話に花を咲かせる吟子と千鶴子にゆっくりとトラックインすると、観客は二人の会話に段々と引き込まれるかのようになる。ここでは「洋裁技術で自活する」という共通項を持つ二人の親しさが強調され、ヤングが主張する「女性同士の絆」が認められる。



図1 談笑する吟子と千鶴子



図2 ミンクのコートに触れる吟子

次に、吟子の店における場面である。ある日、常連客のオオツカとナカガワがGINを訪れる³³⁾。オオツカとナカガワは行動を共にする際、必ず毛皮の服や装身具を纏い、二人の「絆」の徴が毛皮であることがわかる。二人が入店し、吟子と店員が挨拶をすると、オオツカは新しく店に仕入れられた布地に気付き、「洒落た生地だこと」と言って触る。吟子は礼を言うと、二人は店の奥にあるソファまで歩を進める。すると吟子は二人を追い、近くにいるオオツカが着用する豪華な毛皮のロングコートに触りながら「まあ、いいお色のミンクですこと」と言い(図2)、場を和ませつつソファに二人を座らせる。ここに、ヤングが主張する「触れ合い」即ち接触がみられ、布の触り心地を介して人間関係を円滑に進める女性たちの姿が認められる。リラックスした二人は、小出が吟子に秘して鳥子と一緒にブティックを開く計画を有する話を吟子に告げると、空間の女性性はさらに強度を増し、GINが男性を周縁化する空間として立ち現れる。

そこで、吟子と男性との関係に着目したい。鳥子の存在に気分を害した吟子は、オオツカとナカガワから噂話を聞いた同日、小出にその真偽を確かめようとする。白いブラウス、ダークカラーのボックススカートと、いずれも柔らかい素材のアイテムを着用した吟子が作業机へ移動すると、何も知らない小出は、不機嫌な吟子に背後から近づき、彼女の柔らかい衣服と肌を楽しむかのように抱きつく。しかし吟子は彼の行為を嫌がると、手

首に装着したピンクッションから針を一本抜き、小出の手の甲に刺す。柔らかい接触を鋭い針で拒む吟子の姿からは、自立した経営者としてのプライドや、男性である小出との間に服や接触を介した快樂が生まれないことが見受けられる。

別の場面においても、小出による接触の失敗が見られる。吟子の店が火事に見舞われたのにも拘らず、店に遅刻してやって来た小出は後日、吟子に許しを請う。その時の吟子は、単色でダークカラーのカットソーと同色のプリーツスカート、黒いハイヒールを着用し、この衣裳も柔らかさが特徴だ。小出は座った彼女の膝に顔をうずめ、柔らかいスカートと彼女の手の感触を楽しむかのように甘えながら謝る。しかし吟子はこの時も彼を突き放す上、小出が火事の日GINへ置き忘れたマッチ箱を彼の目の前に放る。マッチ箱には、小出が鳥子と二人で訪れた熱海の旅館の名前が書いてあるのだ。この場面でも小出は接触に失敗し、吟子と彼の間服や接触を介して生まれるものは何もない。

一方の千鶴子を見てみよう。吟子とは対照的な姿をみせる千鶴子が恋愛感情と向き合う時、その行動は、小出と接触を繰り返す吟子とは全く異なる。定期券を通じて知り合った能瀬に少しずつ興味を抱き、能瀬も千鶴子のことを気に掛ける時、二人はゆっくりと関係を進めるため、接触する場面は示されない。そして吟子が身体のラインに沿ったモノトーンの洋服を着用する一方、千鶴子の衣裳は全身を覆い、身体のラインを強調し過ぎず、柄物も複数登場する。しかし千鶴子は、決して能瀬から近づかれるのを待っているだけではない。物語中盤、彼女はタクシーに置き忘れたハンドバッグを、能瀬のお陰で取り戻すことができ、後日能瀬に礼を伝えに行った際、彼を夕食に誘う。その場面において千鶴子は、ウェストが軽く絞られた女性らしいプリンセスコートを着用するが、手には黒い手袋を装着し、肌の一部を必ず見せる吟子とは対照的に、全身が覆われた姿である。能瀬は弟との先約を理由に断るため、二人の関係に進展はないが、千鶴子にはこやかに対処する。

以上のように、千鶴子は能瀬に対して主体的に動くものの、接触もなく、快樂はみられない。こ

の時の千鶴子の装いは、能瀬に会いに行くためであると同時に、服飾業に携わる千鶴子ならではの好みとセンスによって決定されたといえよう。ヤングは、服が女性に多様な物語即ち「ファンタジー」を想像する力やその楽しさを提供する一方、現実の家父長的な社会がファンタジーを抑圧するため、女性が着る服は想像力と文化的要請の折衝の結果である、と主張する³⁴⁾。であるとすれば、彼女のプリンセスコートは、男性に好印象を与えるための規範的な側面と、自らが装いを楽しむための側面とを有する、両義的な服といえる。そこには、千鶴子の恋愛に期待しすぎない自立した精神を見出せる。別の日のタクシーにおける場面で、能瀬は、職場の上司（芦田伸介）に彼の姪鳥子の「周辺人物」を調査するよう頼まれたと、「周辺人物」の一人である千鶴子に伝える。すると彼女は、そのような「私立探偵の下回り」のようなことを頼まれて黙って引き受けたのかを尋ね、能瀬を非難する。二人は車中、一貫して肩を寄せて座り続けるが、この接触から生まれるものはなく、他人に惑わされない千鶴子の自立心が却って際立つ。

しかし、吟子が火事で一時閉店していた店を再開するにあたり、千鶴子はナルシスで吟子を励まし、マネキンの供与といった物質的援助を惜しまない優しさをみせる。白いピンストライプのフォーマルなスーツを着た吟子と、カジュアルなジャンパースカートを着た千鶴子は、衣裳によってその対照的な人物像を提示する。しかし、お気に入りの服に身を包んだ二人がソファに並んで座り、紅茶を嗜む時、すぐに和やかな雰囲気に入れられ、ファッションショーの場面と同様に、女性同士の親密な会話が繰り広げられる。

以上のように、『街燈』における女性たちの衣裳は、男女間の快樂とは異なる喜びや差異を演出すると共に、女性のみコミュニティを強化する働きを示す。こうした特徴は、『街燈』から女性の個性的欲望や自立心、女同士の絆を浮上させ、原作よりも女性賛歌の性格を帯びる。そこで次節では、原作からの目立った変更点を辿り、衣裳デザイナー森英恵の仕事と変更点との関係を検討する。

2-3. 原作の変更と効果

脚色を担った八木保太郎は、同年に公開された『米』（今井正監督、1957年）のオリジナル脚本を担当した人物であり、戦前より一貫して先駆的な仕事を残し続けた³⁵⁾。八木は『街燈』の映画化にあたり、原作における女性の狡猾な側面をやわらげ、新たな場面を挿入して都会的な風俗を前景化させたといえる。その変更点は森の仕事と深くかかわっており、ひとつは、原作にはないファッションショーの導入である。

画面には、優雅な音楽をバックに華やかなドレスに身を包んだモデルのウェストがクローズアップで登場する。するとモデルは後方へ移動し、観客にドレスを見せるために回転し、その後バックステージへと戻る。モデルの背後にある壁が映ると、「MORI HANAE MODES COLLECTION」、[森英恵 モードコレクション]という文字が見え、その後一人目のモデルが去った後には別のモデルが登場する。撮影台本にある同じ場面を示すページを見ると、「デパートのホール（昼）」、「女がハットのけぞる。…女はモデル」「ファッションショーである。見ている吟子と千鶴子。」(c-10)と書かれているが、場面の具体的な説明はない。従って、場面設定や空間デザイン、ショーの構成、モデルが着用する服の決定には、森が深く関わったと推測される。映画が公開された1950年代、ファッションショーは時代の先端を行く一大イベントとして一般の関心を集めていた³⁶⁾。従って『街燈』におけるファッションショーは、中平が森と共に時代感覚を表現した重要な場面といえる。

次に、物語終盤における吟子の決断に注目する。吟子は大久保による金銭的援助でGINの開店を叶え、自分の生き方を切り開く上で彼の存在は欠かせなかった。そのため、小説『外燈』では大久保との仲を続け、鳥子と密かに繋がっていた小出とは縁を切る。そこには、吟子の抜け目のなさを皮肉る小説家永井の意図が透けて見える。しかし映画『街燈』での彼女は、小出と大久保の両者に自ら別れを告げる。この場面で吟子は涙を流しており、そこに八木による脚色の重苦しさをみる節もある³⁷⁾。しかしこの変更こそ、男性に頼らな

い女性像を打ち出す姿勢が読み取れる。男性との場面ではいつもモノトーンや柔らかい素材の服で現れていた吟子は、フェミニティを打ち出しながらも小出を前に毅然としていたものの、別れの場面では白いピンストライプのハードなスーツを着こなす。その固めの素材は彼女の姿勢を正し、白い色は重苦しさをはねのけ、彼女に前を向かせてはいないか。同じ頃、森英恵自身も銀座と新宿で注文洋服店を経営しており、女性経営者大谷吟子は森の実像と重なる。異性愛主義が多くの作品における基盤であった当時の日本映画にあって、自分の意志で男性と別れ、店を立て直すファッションナブルな吟子は、新しい女性像であったに違いない。

最後に、この作品に刻印された森の徴をもうひとつ挙げたい。千鶴子が足を怪我してGINに駆け込む場面である。片足を引きずりながら歩く千鶴子の左腕には、「Hiyoshiya」と大きく書かれた紙袋が抱えられている。冒頭のクレジットが示すように、「ひよしや」は当時森が経営していた洋装店の名前である。

こうした複数の変更点は森の存在を強く感じさせ、作品がテーマとする「女性の自立と絆」を明確に示すことを後押しするとともに、中平が「日本映画の新しい世代」³⁸⁾と肯定的に評価される遠因となったのではないだろうか。

3. おわりに

本稿は、洋服のデザイナーと映画衣裳との関係に焦点を当て、その時代背景にあった洋裁文化の文脈から検証した。そして映画『街燈』における衣裳の機能に着目し、女性がファッションでつながり、洋裁技術を持って自立する動きがあった時代を捉えた重要性を現象学に依拠して解明するとともに、そこで果たされた衣裳デザイナーの役割を見出した。

吟子と千鶴子は全く異なる性格ではあるものの、いや、だからこそ、非常に仲が良い。戦後になって男性監督が兎角「バンバン映画」や「性典映画」等を通じて、女同士の仲違いや女性の苦悩をモチーフとする傾向にあったなかで、『街燈』で

は共感しあう女性たちの場面が中心に描かれる。そこでは、男性の言いなりにはならない吟子も、男性に近づくことに慎重な千鶴子も、自活し、自分らしくいられる服装で、女性同士の絆を深める。このように、衣裳は常に取り巻く世界と一体化し、画面内の世界観を完成させるのだ。

1960年代に既製服が普及し、デパートの売上が急速に伸びた一方、『街燈』が生まれる背景となった洋裁文化は消滅へと向かい、洋裁学校は商業デザイナーの養成に主眼を置くこととなる。しかし、戦後間もなく花開いた洋裁文化とファッションの興隆を映画が逃さず捉えた事実、映画衣裳が熱く語られた時代は、日本映画史を見直す上で注目に値する。今後は、森が手掛けた衣裳の変遷を時代に即して辿り、その連続性と断絶を明らかにすることにより、映画史の新たな語りを構築したい。

注

- 1) 廣田理紗「戦後日本映画とファッション 銀幕に見る森英恵」、『ファッション イン ジャパン 1945-2020 —— 流行と社会』, p. 280, 青幻舎, 2021年。
- 2) 「主要服飾系専門学校の創立年度一覧 (日本国内)」によれば、東京ファッション専門学校の前身、松屋呉服店和服裁縫部は1913年(大正2年)に、文化服装学院の前身、並木婦人子供服裁縫店は1919年(大正8年)に、ドレスメーカー学院の前身、ドレスメーカー・スクールは1926年(大正15年)に、それぞれ発祥した。
<https://fashion-guide.jp/trivia/fashioncollege-origin.html> (最終閲覧日 2023年6月30日)
- 3) 飯田未希『非国民な女たち —— 戦時下のパーマとモンペ』, p. 189, 中央公論新社, 2020年。
- 4) 『讀賣新聞』夕刊 1981年4月23日付1面, 「〈1405〉女の輝きに張り 細野久」。
- 5) 「真知子巻き」とは、スカーフを頭から被るようにして巻き付けたスタイルを意味する。
- 6) 市川美沙子「衣裳づくり楽屋話」、『東宝』5月号, p. 40-41, 東宝, 1956年。
- 7) 細野久「日本映画の衣裳が生れるまで」、『装苑』11巻6号, pp. 102-103, 文化出版局。市川, 前掲書。
- 8) 森英恵『グッドバイ バタフライ』, p. 52, 文芸春秋, 2010年。
- 9) 辰巳知広「1950年代から70年代の日活を振り返る —— 白鳥あかね氏へのインタビュー」, 『REPRE』vol. 40, 表象文化論学会, 2020年。
<https://www.repre.org/repre/vol40/note/tatsumi/> (最終閲覧日 2023年6月30日)

- 10) 森英恵「わたくしのお店・わたくしのお客さま」、『装苑』11巻14号, pp. 134-137, 文化出版局, 1957年.
- 11) 廣田, 前掲書, p. 283.
- 12) 例として, 雑誌記事「シネモードデザイナー 森英恵さん」, 『女性教養』第240号, pp. 14-17, 日本女子社会教育会, 1959年, を参照されたい.
- 13) <http://www.eiren.org/toukei/data.html> (最終閲覧日 2023年6月30日)
- 14) 飯田, 前掲書, p. 228-230.
- 15) この洋裁学校とは, 杉野芳子が開校したドレスメーカー女学院(現ドレスメーカー学院)であり, 再開を希望する女性たちの長い行列を捉えた写真が残っている.
<https://www.suginokai.jp/story.html> (最終閲覧日 2023年6月30日)
- 16) 平野共余子『天皇と接吻』, pp. 282-283, 思草社, 2009年.
- 17) 井上雅人『洋裁文化と日本のファッション』, p. 114, 青弓社, 2017年.
- 18) 同書, p. 25.
- 19) 飯田未希によれば, モンペはその見栄えの悪さから不人気であり, 女性たちは代わりに自作のズボンをより好んで穿いたという(飯田, 前掲書, pp. 209-213).
- 20) 井上雅人は, すべての女性が成功したわけではないとする(井上, 前掲書, p. 119).
- 21) 当時の代表的なスタイルブックは『装苑』(文化出版局), 『スタイル』(スタイル社), 『それいゆ』(ひまわり社), のちに『暮しの手帖』となる『スタイルブック』(衣裳研究所), 『ドレスメーカー』(日本繊維出版社)等である.
- 22) 当時四大婦人雑誌と呼ばれた『主婦の友』(主婦の友社), 『婦人倶楽部』(講談社), 『主婦と生活』(主婦と生活社), 『婦人生活』(婦人生活社)は「服飾誌」とされており, 1958年における合計発行部数は推定220万部であった(坂本佳鶴恵『女性雑誌とファッションの歴史社会学』, p. 143, 新曜社, 2019年).
- 23) 雑誌『映画ストーリー』1957年10月号(雄鶏社)の「スターおしゃれ読本」なる付録には,ハリウッドスターたちのドレス, 結婚衣裳, 映画衣裳等を着た姿がみられる.
- 24) 例として, 雑誌『明星』1959年12月号(集英社)には, 映画から女優のスタイルを取り入れる女性たちを「まず鏡で自分を冷静に観察し」「自分の個性をしっかりと見きわめたら」そのうえで映画のモードをとり入れましょう(p. 228)と批判する記事が存在する.
- 25) 映画『街燈』の原案は, 永井龍男による小説『外燈』であり, タイトルの表記が異なる.
- 26) 井上, 前掲書, p. 182.
- 27) 原作に拠れば, 吟子は30歳過ぎであり, 千鶴子はそれより5, 6歳年下という表現から, 20代後半であると推測される. また小説では, 洋裁店が「洋装店」と表現されており, 映画版においても同様である.
- 28) 2019年10月18日, 森英恵氏へのメールによる質問に対する回答に基づく.
- 29) 森, 前掲書, pp. 45-46, 2010年.
- 30) ヤングは自著でモリス・メルロ=ポンティについて, 「意識そのものを身体化されたものとして理論化した」(Young, Iris Marion, 2005, *On Female Body Experiences, "Throwing Like a Girl" and Other Essays*, New York: Oxford University Press, p. 7)と評価する一方, 身体が位置する場所や, 周りとの相互作用に関する検証が欠如しているとして, 彼の理論を, シモーヌ・ド・ボーヴォワールやリュス・イリガライによるフェミニズムから読み直すことを試みた.
- 31) *Ibid.*, pp. 30-31.
- 32) *Ibid.*, p. 69.
- 33) 映画内で, 登場人物たちは, 毛皮に身を包んだこの女性二人を「オオツカさん」, 「ナカガワさん」と呼ぶが, 原作及び台本では「川口夫人」と「永田夫人」となっており, 日活のウェブサイトでも「川口夫人=細川ちか子 永田夫人=山岡久乃」と記載されている.
<https://www.nikkatsu.com/movie/20175.html> (最終閲覧日 2023年3月30日)
- 34) Young, *op. cit.*, pp. 73-74.
- 35) 時実象平「ポートレート 八木保太郎」, 『映画評論』第14巻4号, p. 39, 新映画, 1957年.
- 36) 井上, 前掲書, p. 197.
- 37) 小倉真美「街燈」, 『キネマ旬報』172号, p. 104, キネマ旬報社, 1957年.
- 38) 品田勇吉「街燈」, 『映画評論』14巻4号, p. 88, 新映画, 1957年.

参考文献

- 藤岡里圭「高度成長期における百貨店の高級化と特選ブランドの役割」, 『経済論叢』第187巻第3号, 京都大学, 2013年.
- 永井龍男『外燈』, 角川書店, 1956年.
- 『街燈』撮影台本, 日活作品, 1957年.
- Sobchack, Vivian, 1992, *Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton: Princeton University Press.

Japanese Film and Fashion: In the case of Ko Nakahira's *Streetlight*

Chihiro TATSUMI

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

Summary This paper considers the costume designers who designed western clothes for Japanese contemporary films by surveying the film industry from 1940s to the time when the studio system was in operation in 1950s. First, I discuss the significance of costume designers by clarifying their position and roles in the film industry. In post-war period, those who could “design western clothes” came to be in demand with the increase in contemporary films. Secondly, I examine the fact that many films on people in the fashion industry were being produced in 1950s by drawing on Masahito Inoue’s concept of “dressmaking culture”. At the time, women increasingly began attending dressmaking schools, and Hanae Mori, a graduate of such a school, took charge of costume design in the film industry. Lastly, I discuss Ko Nakahira’s *Streetlight* (1957) focusing on film costumes. Specifically, I demonstrate the factors that attracted the audience to its fashion-themed narrative by analyzing Hanae Mori’s female costumes, using the theory of phenomenology, and comparing the original novel and the film version.