

吉屋信子の小説にみる女性の映画経験

内 山 翔 太

京都大学大学院 人間・環境学研究科 人間・環境学専攻

〒 606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 日本映画研究では、映画作品において、どのように女性が描かれているかに関心が集まる一方で、作品を鑑賞する女性観客が、映画をどう受容したかの問題については、あまり注意が払われてこなかった。女性観客は映画館を訪れ、映画を見るという営みを通じて、なにを考え、なにを想像したのだろうか。映画館での映画鑑賞とは、女性にとってどのような経験だったのだろうか。本論は、小説家・吉屋信子が執筆したテキストの読解をもとに、これらの問いにアプローチするものである。戦前・戦後を通じて活躍し、女性読者を中心に大衆的人気を博した吉屋信子は、とりわけ 1920・30 年代に執筆した小説において、女性、とくに都市部の中・上流階級の女性が映画館に赴くシーンを頻繁に描いた。これらの小説は、女性の映画経験を、女性自身が残したテキストからうかがえる、貴重な資料である。そこで、本論では、1920・30 年代の女性にとって、映画館に赴き映画を見るという行為がどのような意味を持ったのか、吉屋信子の小説の読解を通じて明らかにすることを目指す。当時、女性の活動を厳しく管理しようとする家庭にとって、映画館は監視の目が行き届かない、潜在的に危険な空間だとされた。それにもかかわらず、女性は映画館へと積極的に出かけ、家庭の外での活動の領域を拓いていった。そして、女性は映画館という新たな領域において、家庭に管理されない異性愛的な恋愛や、女性同士の親密で同性愛的な関係など、社会的な規範とは別の生き方を想像・実践した。映画館は女性にとって、家庭の外で活動し、社会が要請する規範に対して、異なる生き方を取ることが可能な場だったと結論した。

キーワード：女性映画観客、映画館、吉屋信子、1920・30 年代、洋画

はじめに

映画雑誌『映画時代』の 1928 年 1 月号に、小説家の吉屋信子による「幻影の人よ!」と題された、わずか 2 頁の短い小説が掲載されている。秋の日暮れ、郊外の小さな住宅で、夕刊を読む女性についての物語である。彼女が新聞を繰っていると、往年の映画俳優モンロー・ソールズベリーが来日し、浅草の映画館に出演するという広告が目に入る。モンロー・ソールズベリーの名前は、彼女のなかの、女学生の頃の記憶を呼び覚ます。女

学校の寮に寄宿していた彼女は、新渡戸博士の邸宅で開かれる集会に参加すると偽って、親友の S 子と一緒に映画館に赴き、ソールズベリーが主演する映画を見たのだった(吉屋, 1928)。

これは吉屋自身の伝記的な事実をベースに、1928 年の時事的な話題を取り入れた、半自伝的な短編であると考えられる。1975 年から 1976 年にかけて、朝日新聞社から刊行された吉屋信子全集には、吉屋のパートナーだった門馬千代(吉屋千代)が作成した、吉屋についての年譜が掲載されている。この年譜によれば、吉屋は東京・四谷のパプテスト女子学寮に入舎していた 1918 年、

同寮の女性に誘われ、新渡戸博士訪問と称して浅草に映画を見に行ったことが露見し、まもなく退寮せざるをえなくなったという（吉屋、1976, p. 551）。一方、モンロー・ソールズベリーは、1910年代の後半に日本で大きな人気を博した、アメリカのブルーバード社が製作した映画作品群のスターであり、1927年には実際に来日して、浅草にあった映画館の日本館に出演した（読売新聞、1927）。この吉屋信子の短編は、当時、女学生にとって、監視を逃れて映画館に出かけるという行為が、大きな冒険の感覚を伴うものであったことをよく描き出している。

少女雑誌への投稿からキャリアを始め、人気作家となって以降も女性読者の支持を集め続けた吉屋信子は、女性が映画館に赴く行為を、その作品のなかで繰り返し描いた。私が調査した範囲でもっとも早い例は、1925年に出版された短編集『古き哀愁』に収録された「古き哀愁」で、女学校を卒業したばかりの二人の女性が映画館に赴くシーンが登場する（吉屋、1925a, pp. 1-42）。吉屋の個人雑誌『黒薔薇』には、「こんど「古き哀愁」となづけて私の十七八の頃かいた小説（?）を集めて出版しました」とあるので（吉屋、1925b, p. 62）、吉屋が1896年に生まれたことを考慮すると、この短編は1910年代前半に執筆されたと考えられる。また、やはり早い時期のものとして、吉屋の代表作の一つ『花物語』所収の短編「白百合」がある。これは、本論の冒頭で触れた「幻影の女よ!」に類似した、女学生二人が教師の目を盗んで映画館に行くという物語だが（吉屋、1920, pp. 1-28）、初出は1918年である¹⁾。ただし、これら早期の例を除くと、現在確認することが可能な範囲で、吉屋が映画館に赴く女性の経験をもっとも頻繁に描いたのは、1920年代後半から1930年代にかけての昭和初期である。

本論の目的は、1920・30年代を生きた女性にとって、映画館に赴き映画を見るという行為がどのような意味を持ったのか、吉屋信子の小説の読解を通じて、その一端を明らかにすることである。日本映画研究の領域では、1920・30年代の女性と映画との関わりが、しばしば議論の対象とされてきた。たとえば、ミツヨ・ワダ・マルシアーノ

は、当時の新聞や雑誌といったメディアが構築した、洋装して都市を歩き回るモダンガールのイメージが、日本映画のなかでどのように扱われているかを分析している（ワダ・マルシアーノ、2009, pp. 115-172）。また、キャサリン・ラッセルが執筆した、映画監督の成瀬巳喜男についての包括的な研究にも、戦前の成瀬作品における女性の描かれ方についての分析が含まれている（Russell, 2008, pp. 39-130）。これらの研究は、おもに映画作品における女性の表象に焦点を絞っている一方で、当時、女性が映画をどのように受容していたのかについては、あまり研究が進んでいない。例外として、藤木秀朗による、アメリカ映画スターであるクララ・ボーが、日本の女性観客にいかにか受容されたかについての研究を挙げることができるだろう（藤木、2007, pp. 292-330）。しかしながら、女性による個別の映画スターや映画作品の受容にとどまらず、映画館において映画を見るという経験が、女性の日々の生活のなかでどのような位置を占めており、女性にとってどのような意味をもっていたのかにまで踏み込みながら、考察の対象とした研究はいまだ存在していない。近年の研究によって、1920・30年代に新築・改築された映画館が、当時、都市部で花開いたモダニズムの主要な構成要素であったことが指摘されているが（近藤、2020, pp. 176-206, Niita, 2022）、これらの研究は、ジェンダーの観点からの分析を欠いている。映画館という物理的な空間は、女性観客に対して、どのような経験を提供したのだろうか。

私は本論で、これらの問いに答えるために、1920・30年代の吉屋信子の作品にしばしば登場する、女性が映画館を訪れるシーンを分析する。竹田志保による整理を参照するならば、吉屋信子についての従来の研究には、大別して（1）『花物語』を中心として、「少女」や同性愛の表象について論じるもの、（2）フェミニズムの視座からの伝記的研究、（3）吉屋の戦時下における従軍作家としての戦争協力への批判、の三つが存在する（竹田、2018, pp. 8-14）。また、木下響子によれば、吉屋についての研究は国文学にとどまらず、社会学や国語学、建築学の視座からもなされている

(木下, 2023). 本論は、木下が指摘した、学際的な吉屋信子研究の流れに連なるものとして、いままでも国文学の領域であり論じられることのなかった吉屋の作品を取り上げつつ、1920・30年代において、女性が映画館で映画を見るという経験に光を当てたい。

いうまでもなく、吉屋が描く女性の映画館での経験とは、あくまでフィクションである。しかしながら、当時、映画雑誌や新聞に掲載された、映画に関する記事の大半が、男性によって、男性に向けて書かれており、女性観客の声が非常に限られていたことを鑑みれば、吉屋の作品は、女性自身による女性の映画経験の証言として、きわめて貴重なものとも言えるだろう。さらに、流行作家としての吉屋は、女性を中心としたコミュニティでの人気に支えられており、吉屋自身もそうした女性読者からの支持に自覚的だった(竹田, 2018, pp. 180-184)。すなわち、吉屋が描く女性の映画経験は、まさに、そうした経験の当事者であるところの、女性読者を想定して書かれたものなのである。したがって、女性によって、女性について、女性のために書かれた吉屋の作品は、女性自身の視点から、女性の映画館での経験を理解するうえで、貴重な資料となるだろう。

本論は全三節から構成されている。まず第一節では、短編「素直な心のひと」を題材に、吉屋の小説作品の分析を通じて浮かび上がってくる女性の映画館での経験は、どのような女性にとっての経験なのだろうか、という問いを論じる。次に第二節では、女性の活動を制限しようとする家庭や学校による管理との関係において、映画館という空間がどのような位置づけにあったのかを論じる。最後に第三節では、映画館で映画を見るという行為が、女性にどのような経験を可能にしたのかを明らかにする。

1. 吉屋信子の作品において、映画を見ることができるのは、どのような女性なのか？

少女雑誌『少女の友』の1935年1月号から12月号に連載され、1936年に単行本化された短編

集『小さき花々』には、「素直な心のひと」と題された短編が収録されている。物語の主人公は、東京の郊外に暮らす、大学教授で理学博士の娘のまち子である。まち子は幼い頃、まち子の一家を含め、郊外への移住者に地所を貸して生計を立てている、元農家の戸田家の娘・ふじさんと仲良くしていた。しかし、小学校を卒業し、別々の女学校に進学したことを機に、二人は疎遠になっていく。さらに、ふじさんの父が競馬で失敗した結果、所有する地所も自宅も手放し、浅草に引っ越してしまうと、二人の交流は無くなった。まち子が女学校三年生の初秋、友人のKさんと映画を見に出かけた。もともと帝劇に行く予定だったが、都合で浅草の映画館に行くことになった。すると、映画館で二人を客席まで案内する係の女性が、実はふじさんであることに気づく。しかし、まち子はKさんの手前、ふじさんと知り合いであることを恥ずかしがり、冷たく接してしまう。後日、母に諭されて反省したまち子が訪ねていくと、ふじさんは父の病気の悪化のため、埼玉の料理屋から前借して、奉公に行ってしまったばかりだった(吉屋, 1936a, pp. 56-85)。

この物語において、まち子とふじさんという二人の少女の間に横たわるのは、階級の差である。まち子は大学教授を務める理学博士の娘である一方、ふじさんは新興の地主の娘であり、二人の階級の差は、まず、文化資本の差となって表れる。たとえば、まち子もふじさんも洋服を着ているが、まち子の服が「まち子のお母さんの、いゝ趣味で選ばれた」ものである一方、ふじさんの服の「色どりや形は、とても田舎ツペいだつた」(吉屋, 1936a, p. 57)。また、ふじさんはまち子の家に遊びにきたとき、自分の家には浪花節のレコードばかりあるのに対して、「ハイカラなレコード」があることに感心する(吉屋, 1936a, p. 59)。さらに、「ふじさんは、子供心にも、さういふお百姓上りの俄地主の怠け者のお父さんより、たくさん御本を詰め込んだ書齋で、いつも御勉強のまち子のお父さんを、よつほど偉い人だと思つて尊敬してゐるやうだつた」(吉屋, 1936a, p. 59)。こうした幼時の文化資本の差は、二人が進学する女学校の違いへと直結する。

まち子は、お母様の卒業なすつた女学校へ入る事になつた。そこは、昔はかなり貴族的な女学校で有名だつた。入学させる生徒のお家の財産や職業や、電話の有る無しまで調査すると評判されたほど、入学の資格が学力よりも、その家庭のよい事が標準になるとの事だつた。／(中略)だが、ふじさんは、どうも、その女学校に入ることは——まあ出来なかった。(吉屋、1936a, p. 71)

ふじさんは地主の娘であり、金銭的には恵まれていたが、文化資本の欠如のために、まち子の女学校に入ることができない。そして、ふじさんはまもなく、父が競馬で失敗したために、経済的にも困窮するようになり、まち子の前から姿を消してしまう。

こうして離ればなれになった二人は、浅草の映画館で劇的な再会を果たす。しかし、それは、一方は映画館で映画を見る観客として、他方は映画館で案内人を務める労働者として、二人の階級の差を象徴するような出会いだった。ふじさんのような、映画館で働く女性労働者の実態を知る手掛かりとして、映画雑誌『映画時代』1929年9月号に掲載された「映画界女性鳥瞰図」という記事では、映画産業に携わる女性たちの職種が紹介され、「女給さんの生活」が取り上げられている。記事によれば、当時、一つの映画館には平均して十人の女給が働いており、大別して、チケットを売る女給、チケットをもぎる女給、客を客席まで案内する女給の三つが存在した。一日の労働時間は十二時間以上、給料は日給だという(藤本、1929, pp. 73-74)。また、やはり『映画時代』の1927年1月号に掲載された、「某館女子案内員M子」を名乗る人物による記事は、映画館の女性労働者たちが、どのような階級に属する人びとだったのかを示唆してくれる。

お向のおふうちゃんむかいはカフェーの女給さんをしてゐます。隣のおせんちゃんむかいは芸妓に売られてしまひました。私達貧乏人の娘は皆さうした道を踏むやうに、生れた時から運命づけられてゐるのです。併し私しかはどうしても真面目なところで働きたいと思ひます。家だつてどうせ私も働いてすけなければやつていけな

いんですけれど……(中略)少しでも家をつけて、早く女給なんかやめて、貧乏で結構だから真面目な家に、お嫁に行きたいとしよつちう思つてゐます。(M子、1927, pp. 110-111)

貧しい労働者階級の女性が、家計を助けるために肉体労働に従事する、というのが、映画館の女性労働者の実態だったようだ。また、映画館で働く女給は、貧しい家庭に育った女性の職業としては、カフェーの女給や芸妓よりも「真面目」な商売とみなされていたが、彼女たちが置かれていた経済的な状況は、そうした性労働に従事する女性たちと地続きの関係にあった。これは、ふじさんが物語の最後、父の病気の悪化のために、埼玉の料理屋から前借して、奉公に行くという結末とも合致する。

他方で、映画館で映画を見る側であるまち子や、その友人のKさんは、中・上流階級に属している。まち子は大学教授で理学博士の娘であり、Kさんは「伯父さんを貴族院議員に持ち、お父様は有名な生命保険会社の重役だった」(吉屋、1936a, p. 78)。まち子とKさんの階級は、彼女たちの映画の趣味にも反映されている。二人はもともと帝劇に行こうと計画していたが、Kさんの都合で予定が先延ばしになった結果、見たかった映画の帝劇での上映期間を過ぎてしまい、浅草の映画館まで出かけることになった。帝劇とは東京の丸の内にある帝国劇場のことで、1911年に近代的な演劇劇場として開場したが、興行不振のため、1929年から興行を松竹に委ね、1931年11月から洋画封切専門館になっていた(『帝国劇場100年のあゆみ』編纂委員会・東宝株式会社総務部、2012, pp. 24-81)。すなわち、まち子とKさんがどの映画を見に行ったのか、物語は明示しないものの、二人が出かけようとしたのが帝劇であることから、それは洋画だったと考えられる。そして、洋画と日本映画のどちらを好むかは、当時、階級と密接に結びついた問題だった。木下千花によれば、「一部のコアな層——『キネマ旬報』や『映画評論』の批評家や、撮影所の助監督になりかねない層——を除いて、中学以上の教育を受けた層(人口の一〇%ほど)はもっぱら洋画を観るのが

一般的であった」という（木下，2022，pp. 43-44）。まち子とKさんは、洋画を見ることを好む中・上流階級に属する女性だった。

したがって、短編「素直な心のひと」において、吉屋信子は、映画館での二人の少女の劇的な出会いを通じて、映画館で洋画を見る女性観客と、映画館で働く女性労働者とのあいだに厳然と存在する、階級の差を浮き彫りにしている。そして、この物語は、吉屋の他の作品における、女性が映画館に赴くシーンでは、ほとんど言及されることのない階級の問題——吉屋の作品では、映画館で映画を見ることができるのは、どの階級に属する女性なのかという問題——を照射するだろう。すなわち、以降、本論で扱う吉屋の作品では、女性が映画館に出かけるとき、その女性は「素直な心のひと」におけるまち子やKさんと同じく、女学校に通う女学生であるか、または、女学校卒の経歴を有しており、家庭に安定した収入があるため、自身が働く必要がない。また、出かける先の映画館は、当時の東京の代表的な洋画専門館だった、帝国劇場や邦楽座、武蔵野館である。つまり、吉屋の小説のなかに女性が映画館を訪れるシーンが登場するとき、吉屋は、中・上流階級に属する女性について記述しているのである。さらにいえば、吉屋の小説で映画を見に行くのは、都市に住む女性である。他方で、私が調査した限りでは、吉屋は労働者階級の、あるいは、地方に住んでいる女性が映画を見ることについて、まったくと言っていいほど語っていない。実際、「素直な心のひと」においても、労働者階級に属するふじさんが映画を見る主体になることはなく、あくまで、映画館で働く労働者の位置に留まっている。したがって、吉屋の小説において、映画館で映画を見るという行為は、まち子やKさんのような、中・上流階級に属しており、都市に居住する女性の特権なのである。

以上を踏まえ、本論では、1920・30年代を生きた女性にとって、映画館に出かけて映画を見るという行為が、どのような意味を持ったのかを分析する際に、吉屋信子の小説を手掛かりとして、とりわけ、都市の中・上流階級の女性にとっての映画を見るという経験に着目する。木下千花が、

「長い間、日本映画史はもっぱら男性によって、男性の作り手について、男性に対して書かれてきた」と指摘するように（木下，2022，p. 41）、日本映画史において、従来、女性観客による映画受容は、取るに足りないものとして無視されてきた。このような状況下において、私が本論で試みるのは、吉屋が描く都市の中・上流階級の女性にとっての映画経験を明らかにし、女性観客にとって映画がもった意味という、いままで抑圧されてきた映画史の側面に光を当てる、はじめの一步とすることである。

2. 家庭の外としての映画館

吉屋信子の小説を通じて、1920・30年代の女性にとっての、映画館における経験について考えるにあたって、まず、これらの小説のなかで、女性が映画館に行くことが、どのように規制されているかに着目したい。まず、女学校に通う女学生の場合について確認してみると、当時、女学生が映画館に自由に出入りすることは許されず、女学生が映画館で映画を見るためには、つねに、なんらかの条件——保護者による同伴や、女学校による特別な許可など——が必要とされたようである。たとえば、先述した「素直な心のひと」の場合、まち子とKさんが連れ立って映画館にかけたのは、「映画やレビュー見物は、必らず、家庭の人同伴に限る」（吉屋，1936a，p. 77）という、女学校の規則を無視したうえでのことだった。実際、1940年の時点においてはああるが、女学校が家庭と連携しつつ、女学生の映画館への出入りを、厳しく管理していたことを示す資料が存在する。映画雑誌『日本映画』1940年8月号では、日本の本国とその植民地にある女学校に対し、生徒の映画館への出入りをどのように規制しているかについて、アンケート調査が実施された。調査の結果によれば、まったく規制をしていない女学校は皆無で、多くの学校では、女学生が映画館に行くことを全面的に禁止していた。また、いくつかの女学校では、両親や兄、姉など、家庭の保護者が同伴している場合に限り、生徒が映画館に行くことを許可していた。（日本映画，1940）。

このような、女学生の映画館への出入りについての規制は、なぜ必要とされたのだろうか。その理由を知る手掛かりとして、『日本映画』1938年1月号には、東京市立目黒高等女学校教諭の手島仙造という人物の寄稿がある。手島は、女学生に対する映画の弊害について論じている。そこから浮かび上がってくるのは、家庭が管理する安全な領域の外にある、危険に満ちた映画館のイメージである。たとえば、手島は、映画の弊害は「映画場の環境から受ける弊害と映画の内容から来る弊害とに大別することが出来る」としたうえで（手島、1938, p. 139）、「映画場の環境から受ける弊害」として、女学生が男性観客の異性愛的な欲望の対象になり、性被害にあう可能性を指摘している。

明るい場所や人目のある所では真面目でも暗闇に乗じて悪い事を平気でする連中がある。彼等は好んで観客の中に混つて機会を狙つてゐる。そして多くは年若い女性を悩ますことを目的に牙を磨いてゐる。不幸にしてこの様な破廉恥漢が腰を押しつけたり、体を接触させたり、手を握つたりひどいものになると衣類の間から手など入れて変な真似をしたりすることさへある。（手島、1938, p. 139）

また、「映画の内容から来る弊害」として指摘されるのは、女学生が映画から悪影響を受ける可能性である。

映画の中にはその全体を通じて何等の社会的教化即ち教ふべく導くべき態度の欠けてゐるものがある。例へば映画の結論として頹廢的であつたり、反逆的であつたり、自暴自棄的であつたりするなどがこれである。この種のものは感傷的な女学生や中学生にとって最も恐るべき映画で、彼女達が家出したり、世を果無んだり、悪友と結託して徒党を組み或は自暴自棄して軌道を踏み外すやうになるのも、之等映画の感化影響を直接間接に受けてゐるといふも過言ではない。（手島、1938, p. 141）

ここでは、家庭の目を盗み、映画館で映画を見た女学生が、映画の影響を受けて、「軌道を踏み外すやうになる」ことが懸念されている。このよう

に、映画館における性被害から、映画の内容による悪影響にいたるまで、映画館は女学生にとって危険が満ちた、家庭の外の領域だと考えられた。だからこそ、女学生の映画館への出入りは、当時、厳しく規制されたのである。

では、女学校を卒業したあとの女性の場合、映画館への出入りはどのように規制されたのだろうか。吉屋信子の小説を調査すると、そうした女性の場合、映画館に行くことは必ずしも禁止されないものの、誰と一緒にいくかという点については、厳しく管理されていたことがわかる。具体例として、吉屋が1936年4月11日から9月19日に『読売新聞』に連載した、『女の階級』を取り上げよう。この小説の主人公の一人である久子は、とある銀行家の妾の子であり、十五歳の時に実母を亡くし、本妻の栄枝に引き取られて育った。久子はまだ実母と暮らしていた頃、久子の家の近くに、やはり妾の身分の母と一緒に暮らしていた、輝章という人物と恋仲になる。輝章は南波子爵家の相続者だが、久子と同じく庶子の身分だった。二人は一時、離ればなれになったのちに再会し、栄枝の承認のもと、交際を始める。

久子と二人だけになつた未亡人の栄枝は、久子の妾宅で育つた頃の、幼馴染の彼が、南波家の相続者との身分を知ると、彼の久子を訪問するのを、その後も度々うながす様にして、歓迎するのだつた。／輝章が久子を誘つて、映画に出かけるのも、栄枝は喜んで許すほどだつた。／（さうするのが、あの娘の為なのだ、あの娘が、未来の子爵夫人になれば、あの娘の生みの母親が、草葉の蔭で私を拝むだらう）／栄枝は、そんな考へだつた。（吉屋、1936b, pp. 31-32）

この場合、栄枝は久子が近い将来、輝章と結婚することを期待して、二人が連れ立って映画館に行くことを許している。ところが、輝章の養母で、南波子爵家の本妻にあたる人物が、輝章が妾の子と結婚することを認めていないと知ると、栄枝は輝章に、久子との交際をやめるように申し渡す。

「それも、子供同志と申すなら、ともかく、おたがひ若い人同志——人の目もございますし、久子の今後のことも、ございます。今

日限り、おいで下さるのを、御辞退申し上げたいのですが——幸ひ、あの娘の気性からも、今まで貴方と取り返しの付かない不始末も、致しては居るまいと存じますし」(吉屋, 1936b, p. 40)

すなわち、久子と輝章との結婚が期待されたときには、二人が連れ立って映画館に行っても問題はなかった。しかし、結婚の見込みがないと判明した時点で、久子が輝章と映画館に行くことは、「取り返しの付かない不始末」——結婚前の性行為が含意されている——に繋がりがかねない危険な行為として、忌避されるようになる。しかし、輝章との関係が終わったからといって、久子が映画館に行く可能性が、まったく無くなったわけではない。明くる日、女学校時代の親友である加寿子^{かずこ}が久子を訪問し、沈みがちな久子を誘って、映画館に連れ出してくれる。

「久子さん、今日私と映画見にいらしつて頂戴ね！」／栄枝は、娘が司馬家のお嬢さん[加寿子]と、連れ立つての外出に、異議は無かつた。(吉屋, 1936b, pp. 48-49)

こうした『女の階級』の事例から推察されるのは、映画館は家庭の監視の目が及ばない領域であること、したがって、女性が誰かとそこに赴く場合、それは家庭の立場から見て、十分に信頼にたる人物——結婚を予定している相手や、女学校時代の友人など——でなければならなかった、ということである。それ以外の人物と映画館に出かけることは、「取り返しの付かない不始末」につながりがかねないとして、警戒されたのである。

しかし、こうした家庭による管理は必ずしも徹底されず、女性は映画館という、家庭の外の領域へと踏み出していった。たとえば、吉屋が1934年4月から1935年2月にかけて、婦人雑誌『婦女界』に連載した『三聯花^{さんれんか}』には、去年、女学校を卒業したばかりの美代^{みよ}という女性が登場する。美代は女学校卒業後、近い将来の結婚に備えて、裁縫や活花、長唄、料理講習といった習い事に通っていたが、両親や同世代の女性たちが、みな結婚についてばかり考えていることに不満を持っていた。

親達が美貌の娘の美代をいやが上に美しく着

飾らせ、様々の稽古事をやい／＼言つて仕込んで、早くいゝ結婚をと、鵜の目鷹の目でよいところから(貰ひ口)のかゝつて来るのを待ち受けて、時々振袖姿の写真なぞを無理に撮らせて親戚や知合ひへ配つたりするのを見ると、彼女はそれがほんとに浅ましく情なくなるのだつた。／＼だが(結婚々々)と明けても暮ても考へてばかりゐるのは、けつして親ばかりではなく、又当節の娘自身が口先では何んと言はうと、実は内心(結婚)の事以外、なにも考へてゐないのを知つて呆れもし、もの悲しくもなるのだつた。(吉屋, 1935a, p. 4, 傍点原文)

ただし、必ずしも美代は結婚を拒否しているのではなく、結婚にいたるためには、まず、恋愛が必要だと考えている。だが、そうした美代の考えは、美代の両親が受け入れるはずのないものだった。

美代には(結婚)より先にそれ[恋愛]が大きな魅力だつた——だのに彼女の親も周囲も(結婚)は世にも輝かしい立派な事と信じてゐるが、しかし(恋愛)は困つた悪い事と信じ切つてゐるのだつた。(吉屋, 1935a, p. 5)

美代は、父の従兄弟の息子で、幼いときに両親を亡くし、美代の家に引き取られて育った昇^{のぼる}に好意を寄せていた。美代は昇と、当時、東京の代表的洋画専門館であった武蔵野館に、両親の目を盗んで行こうと画策する。

心ひそかに彼女は親の許さぬ悪い事をもくろんでさへゐるのだつた。そして彼女の今日胸に思ひ浮べた悪い事とは——つまりないしよで昇と外で会ふことだつた。彼女はその悪い事はまだした事がなかつた。しかし今日の晩春の陽ざしの柔かさと悩ましさが遂に彼女にその悪い事をさせるやうにそゝつたので——。／＼(いゝわ、昇さん呼んで武蔵野館ぐらゐ見たつて、そんなに悪い事の部類に入らないわ)(吉屋, 1935a, p. 7)

すなわち、美代にとって、映画館に昇と連れ立って行くことは、結婚に向けて自分の活動を管理しようとする家庭の方針に逆らい、異性愛的な恋愛という可能性を追求するうえで、象徴的な役割を

果たしている。美代にとって映画館は、家庭の管理の外へと踏み出すことの、象徴として機能しているのである。

実際、当時、男女の異性愛的な交際場として、映画館は一般的だったようである。例として、吉屋が1934年9月9日から1935年1月12日にかけて、『報知新聞』に連載した『愛情の価値』から、圭子という女性が映画館に出かける場面を見てみよう。圭子は女学校を卒業し、現在、結婚相手を探しているが、家柄がよく高収入の相手は、なかなか理想通りには見つからない。そこで、気分を紛らせるために、兄に映画館に連れて行ってもらおうとするが、兄の予定が合わず、無理を言って一人で出かけてしまう。出かけた先の帝劇には、男女二人連れの観客が大勢いた。

その彼女の席近く、新婚の夫妻か、さもなくば目下恋愛時代らしい同伴者のお若いお二人づれがたくさんゐた。／向うの銀幕に甘い場面が展開されるにつけ、気のせるか、その同伴者さんたちに、^{ほのか}仄に暗い観客席のなかで、たがひに肩を擦りつけあふやうな気配を圭子は感じた。(吉屋, 1935b, p. 271)

こうした映画館での男女の交際は、映画雑誌でも取り上げられる場合があった。たとえば、『映画時代』1931年10月号の、「映画館エロチシズム」と題された記事では、映画館の屋上や、電話室のなかでさえも、男女が交際を楽しむ様子が、扇情的に紹介されている(岩瀬, 1931)。また、すでに引用した、『日本映画』への寄稿において、高等女学校教諭の手島仙造は、映画館における男女の交際について、非難気味に言及している。

時としては隣り合せに坐つてゐる年若い男女が、人々が熱心に映画に気をとられてゐる間お互ひに手を握り合つたり、体と体とをすれ合せてみたり、見るに堪へないやうな卑猥露骨な行動を見せつけられることもある。(手島, 1938, p. 139)

ここで取り上げた言説は、いずれも、映画館における男女の交際を描写するさいに、結婚や婚約の有無といった、両者の社会的関係を明確にしていない。すなわち、映画館における観客の匿名性は、男女の社会的関係を曖昧にしたうえで、両者が交

際することを可能にしていたと言える。そこに、家庭に承認されていない男女の交際が、映画館で可能になる余地が生まれていたのだろう。

一方、女学校に通う女学生も、映画館への出入りを厳しく制限する女学校の規則や、映画館に待ち受けているとされたさまざまな危険にもかかわらず、映画館という家庭の外の領域に積極的に出かけていった。たとえば、1932年4月から12月に『少女の友』に連載された『わすれなぐさ』には、当時の女学校における映画文化が詳しく描写されている。『わすれなぐさ』は女学校のあるクラスの生徒たちを、「軟派」「硬派」「中立地帯」に分けて紹介する一節から始まる。「軟派」とは、宝塚歌劇や洋画を好み、しばしば、帝国劇場や邦楽座などの洋画専門館に出かける生徒たちの一群で、クラスの三分の一を占めるとされる。

「よう『女学生日記』見た?」／「ええ、フィリップス・ホームズですもの、もち見てよ、でも『アメリカの悲劇』の給仕姿のほうに断然よかったことよ」／それからスクリーンの憧れ人のお話がたくさん続きます。／まず御覧の如きがこの学校の三学年のA級の軟派と呼ばれる皆様方です。この御連中は級の三分の一の数を占めています。(吉屋, 2003, p. 15)²⁾

一方、「硬派」とは、学業への専念を旨とする一派で、やはりクラスの三分の一を占めている。残りが「中立地帯」であり、

ふだんは時折評判の映画も宝塚も観に行きます。その時は一かどの軟派気取りです。しかしひとたび試験期となるや、たちまち硬派の態度で教科書やノートにかじりついて眼を白黒させます。(吉屋, 2003, pp. 16-17)

すなわち、「軟派」と「中立地帯」を合わせて、クラスの三分の二の生徒たちが、定期的に映画を見ていたことになる。女学校における、こうした盛んな映画文化は、当時の映画雑誌の記事からも裏付けることができる。たとえば、『映画時代』1927年11月号では、「女学生映画随筆録」という特集が組まれ、女学生たちが洋画について熱心に語っている。そのなかには、アメリカ映画スターのルドルフ・ヴァレンティノが人気の絶頂

だった、1920年代前半に女学生時代を送った女性も含まれており、過去を次のように回想している。

私達のクラスにはファンが多かつた。学校中のファンは私達のクラスに集つてゐるかの観があつた。余り見ないと云ふ人でも月に一度は常設館に税金を納めてゐたのだから。由来ファンと名の附く者は何のファンでも多少不良分子を含んでゐるものだ、クラスの連中も御多分に漏れず盛に不良振りを發揮してゐた。少し誇張して云へば狡猾休み、早引きは皆活動の御蔭だつた。月曜日の朝は映画に宿酔の顔が並んでゐる、金曜日には白い小さな紙片が彼方此方を飛び廻つた。ブロマイドや映画雑誌が盛に教室に持ち運ばれた。(S子, 1927, p. 73)

女学生のあいだの映画の人気はきわめて高く、女学校の規則といえども、これを制限することは難しかったようである。

3. 映画館における女性の経験

このように、当時、映画館は家庭による管理の外にあるとして、女性の出入りには抵抗が大きかった。しかし、結局のところ、社会におけるこうした抵抗感にもかかわらず、女性は映画館という家庭の外の領域へと踏み出していった。では、女性たちは出かけた先の映画館で、どのような経験をしたのだろうか。まずは、前節で分析した『女の階級』に立ち戻ってみたい。恋仲の幼馴染・輝章と会うことを禁じられ、沈みがちな久子は、加寿子に連れられて映画館に出かける。

席へつくと、もうニュースも、漫画も終り、一つ映画は初まつてゐた。／巴里郊外の、邸宅の広い庭園で、可愛ゆい少年と少女が遊び合つたり、無邪気な口喧嘩をしたり——隣同志の家の子供なのだ——少年の母は、病気が重り、一人子を残して亡くなる——それから、英国から少年の伯父が、小さい此の甥を引き取りに來た。／少年は、隣家の幼馴染の少女に、別れて遠く去るのを、子供心に悲しんで、伯父と馬車に乗る前、少女の手を

取つて、庭の木陰に逃げる——でも、やがて少年は伯父の馬車に、乗せられるのだつた。／——それから、年月が経つた場面と変り、昔の少年が、成人して青年紳士となつて、銀幕に現れる……／「クーパーよ」／加寿子が微笑んで、隣の久子に囁いて、顔を振り向けた、とたん、はつとした。／久子はさつきから、うつむいて居たのか——その横顔に涙が白く光つてゐるやうだつた——／(中略) その一つの映画が、終りかける頃、久子は、もう泣いたり、しなかつたが、ひどく元気を失ひ切つて居た。／(中略)「ごめんなさい、私がへんだつたので、怒つておしまひになつた？」／と、息をせい／言はせて、やつと肩と歩調を合せると——／「うゝん、ちつとも——たゝ、なんだか、貴女に悪い映画見せた様な、気がして——だから、逃げ出したのよ」／加寿子が、さりげなく言つた。／久子は、胸がどきんとした。この友だちに、まだ、輝章との仄な恋など、指の先ほども打ちあけず、つゝましく秘めてゐたのに——(吉屋, 1936b, pp. 50-52, 傍点原文)

久子と加寿子が見ている映画は、吉屋が詳述した冒頭のプロットから推測するに、ヘンリー・ハサウェイが監督し、ゲーリー・クーパーが主演した1935年のアメリカ映画、『永遠に愛せよ』であると考えられる。日本では、1936年2月7日に、まず大阪弁天座で封切りされている(キネマ旬報, 1936)。久子は『女の階級』のこの場面、幼い少年ゴーゴーと少女ミムジーが別れ別れになる『永遠に愛せよ』の冒頭を、輝章と会うことを禁じられ、別れ別れになった自身の境遇と重ね合わせて涙を流す。さらに、『永遠に愛せよ』のプロットの続きでは、ゴーゴーは成長してミムジーと再会するが、ミムジーはすでに別の男と結婚していた。ゴーゴーはミムジーの夫と諍いになり、相手を誤って殺して投獄されてしまう。しかし、二人は再び引き離されても、互いの夢のなかで会い続けた。こうしたプロットをもつ『永遠に愛せよ』を見終わつたとき、久子は「もう泣いたり、しなかつたが、ひどく元気を失ひ切つて居た」。それは、夢で愛し合いながら、現実に結ばれるこ

とのないゴーゴーとミムジーの境遇と、やはり愛し合いながら、交際を禁じられた自身と輝章の境遇とを重ね合わせ、この映画を見たからだろう。久子は、『永遠に愛せよ』が描く異性愛的な恋愛の物語を通じて、禁止された輝章との恋愛に思いを馳せているのである。

当時の映画雑誌に掲載された、女性洋画ファンが執筆した記事を参照すると、映画に描かれた異性愛的な恋愛の人気のうかがわれる。たとえば、『映画世界』1929年6月号の「読者寄書」欄では、ある女性の投稿者が次のように述べている。

ただもう映画に明けて映画に暮れて、映画を生命とも思ひ、只一つの慰安ともしてゐるんだと、逢ふ人毎に言ひ散らす私なのだ。(中略) がんちがらめに自由をしばられて育て上げられたニツボンムスメであるが故に、あれも見たいこれも是非とヂヤン／＼焦りに焦りぬいても、映画に接する機会は月に一度か二度が関の山。(中略) 敗れた夢や失った希望、到底日本娘には与へられそうもないあの朗らかなしあはせの数々をスクリーンに見てゐる時にだけ、総てを忘れて、其^{その}紫色のロマンスの中にとけこんでゐられる(A・H, 1929)

ここで、投稿者は、月に一度か二度、映画館に出かけてスクリーンを見つめ、そこに展開される「紫色のロマンス」に没頭することが、自由のきかない日常生活のなかで、唯一の慰めであると述べ、映画が描く恋愛への憧れを表明している。また、同じく『映画世界』の1929年8月号は、「ガアルスファン号」と題して、多くの女性読者からの投稿を掲載しており、そのうちの一つでは、「あたくし共女性の一般が映画を観賞する所の態度なり意識なり」が、よりおどけた調子で表明されている。

たとへよ、たとへば「第七天国」がいかにウソつぱちのお伽噺であつても、「青春狂想曲」でブライアンとロヂアースがたつた一目で、恋^まみたいもの^まの陥ちる神秘に対しても、理性が少しぐらい文句を云つても、さつさと感情の悦楽、陶醉にいばらして、良かつたワネエ、といつちまふのであります。要するに「筋」といつても牛肉の筋^筋みたい噛めないもんでな

く、噛むと蒼白い月光になつたり、夢幻の夢になつたりすぐ自分のバルコンから手をさしのべたジユリエットになれる、筋なら、至上^マ至上^マなのであります。(野島, 1929)

ここでは、ロミオに「自分のバルコンから手をさしのべたジユリエットになれる」、すなわち、自身を異性愛的な恋愛物語の登場人物だと想像できる映画として、『第七天国』(フランク・ボーゼイギ, アメリカ, 1927年)³⁾ や『青春狂想曲』(F・リチャード・ジョーンズ, アメリカ, 1928年)⁴⁾ への熱狂が語られている。

女性による映画の異性愛的な恋愛への熱狂は、女性のセクシュアリティを家庭のなかで管理しようとする社会にとって、大きな問題をはらんでいた。前節で言及した、『日本映画』1938年1月号の、高等女学校教諭の手島仙造による寄稿を再び参照したい。

又映画としての構成は異なるが影響感化の似てゐるものに恋愛映画がある。これから受ける弊害は今更^{ちようちよう}喋々^ま言を俟たぬ所であつて、まゝ無批判的な模倣をしてとりかへしのつかぬ結果を招来するものさへもある。「まだ家の娘はホンの未^{ネン}熟^ネ女^{ウチ}でして……」などと母親の安心し切つてゐる女学生の二年生か遅くても三年生頃から急激にこの種の映画を愛好する傾向が生ずるものである。この点は子女の教育に当る総べての人(両親、教師、指導者)が、心すべき事柄で、結婚に対する正しい観念を与へ、性に関する明解適切なる教育を必要とするべき時機である。この準備もなく映画を観覧せしめたり、観覧の後にも何等の処置を講ぜぬならば、恰^{あたか}も子供に酒や煙草を厭やといふ程吞ますよりも尚可哀想なことであろう。特に外国の恋愛映画の場合は一層にその害も強く、ブランドーやウキスキーを吞ますにも比すべきものがあるに相違ない。(手島, 1938, p. 141)

ここで手島がいう、映画の恋愛を模倣したために起きる「とりかへしのつかぬ結果」とは、それを防止するために「結婚に対する正しい観念」と「性に関する明解適切なる教育」が必要との主張からして、性行為を含む異性愛的な恋愛のことな

のだろう。すなわち、映画、とりわけ、洋画が描く恋愛は、女性観客を異性愛的な恋愛へと駆り立て、彼女たちの属する家庭がそのセクシュアリティを管理できなくなる——「とりかへしのつかぬ結果を招来する」——として、警戒されていたのである。

こうした文脈を踏まえたとき、『永遠に愛せよ』を見て涙する『女の階級』の久子は、家庭によって管理された女性のセクシュアリティという社会の規範に対して、異なる生き方を想像しているのだといえる。久子は『永遠に愛せよ』における、引き離されながらも愛し合う男女の恋愛を通じて、家庭が承認しない自身と輝章との恋愛に思いを馳せる。それは、当時の社会が決して容認できなかった、女性のセクシュアリティが家庭の外で発現しようとする瞬間だった。また、ここで思い出しておきたいのは、前節ですでに論じたように、映画館が当時、男女の異性愛的な交際の場として一般的であり、そこでは家庭が承認していない交際も可能だったという事実である。つまり、映画館は、女性のセクシュアリティを家庭のなかに閉じ込めようとする社会の規範に対して、別の生き方を想像するだけでなく、それを実践することをも可能にする場だったのである。

一方、映画館は、異性愛的な関係だけでなく、女性同士の同性愛的な関係を可能にする場でもあった。例として、吉屋が雑誌『令女界』に1926年4月から10月に連載した、『返らぬ日』を取り上げてみたい。同作の主人公であるかつみは17歳で、東京のカトリックの女学校に寄宿している。かつみは、同じ女学校に寄宿する弥生^{やよい}に出会い、二人は恋に落ちる。かつみのセクシュアリティは、幼い頃から同性に向けられていた。五月初旬のある土曜日、二人は赤坂見附^{あかさかみつけ}あたりの映画館で映画を見たあと、皇居の濠に沿って散歩する。

わたしもこれからシネマを好きになるつもり、だつて貴女がお好きなものだから……』／弥生の声音のもの優しさ——いとしい人の趣味に自らも同化しようと願ふその心づかひを知るとかつみはもうまぶたがあつくなる思ひで……／(中略)『かつみさん、貴女シネマの

女優ぢや、誰が好きなの?』／弥生がふと尋ね出した。／(中略) いま私の一番大好きなのは、ポーリン・フレデリック、それからジョルヂヤ・ヘールそれからニタ・ナルデイの三人よ!』／かつみは憧れに満ちた瞳を輝かして三つの美しい幻影へ呼びかくるごとく、その名を唱へた。／『いやだ、あなたつたら気が多い方ねえ、一度に三人も好きになつて……その三人にくらべたら、あたしなんか、あたしなんか、ものゝかずに入らないのよ、きつと……』／かく言ふや弥生はつんとして背を向けて、拗ねたる風情、桜貝に似し紅さし指の爪を噛んでさしうつむく。／『まあ、驚いたやきもちやき! 海を^{はるか}杳にへだてた向ふだのに!』／かつみは見事に逆襲して、そのひとのか細い肩に手を巻いて、覗き込んだ。／『あたし知らない!』／強ひておこつた振りをしながらも弥生はかくし切れぬ微笑をもらしてしまつた。(吉屋、1927, pp. 28-31, 傍点原文)

上海で生まれ育ち、映画館に通い慣れたかつみに対して、弥生はいままで、あまり映画に馴染みがなかった。だが、弥生は映画への好みを共有することによって、かつみとの関係をより親密なものにしたいと考える。また、弥生は、かつみが好きだという女優たちへの嫉妬を表明するが、それは、弥生のかつみへの欲望の表明でもあり、こうした表明を通じて、二人の関係はより親密になっていく。このように、映画館で映画を見るという行為を媒介して、二人の女学生のあいだには強い情愛が喚起されている。

かつみと弥生にみるような女学生同士の親密な関係は、戦前、社会的に注目されていた。古川誠は、1911年に新潟県で起こった、女学校の卒業生同士の心中事件がきっかけとなって、女性、とりわけ、女学生同士の同性愛の関係が、社会問題として注目されるようになったと指摘している。また、1910年頃から、同性愛を女学生特有のものとする考え方が広まり、1930年代まで続いたとする(古川、1995)。また、肥留間由紀子によれば、やはり1911年の心中事件がきっかけとなって、女学生同士の親密な関係が、同性愛とし

て問題視されるようになった。ただし、1920年代になると、女学校における同性愛は、一時的、かつ、精神的なものとして、「病的」なものから切り離され、問題視されなくなったという（肥留間、2003）。さらに、赤枝香奈子によれば、同じく1911年の心中事件を契機として、女性同士の親密な関係を、（1）一時的で比較的安全な同性愛と、（2）永続的で危険な同性愛の二種類に分類する、ヨーロッパの性科学を下敷きにした見解が浮上した。後者は、「男性化」した女性が担うとされ、矯正は不可能として等閑視された。一方、女性同士の親密な関係の大半は、前者に分類できるとされ、そうした一時的な同性愛の温床として、女学校に通う女学生たちの関係に注目が集まったという（赤枝、2011, pp. 101-137）。こうした女学生同士の親密な関係は、1920年代後半頃から、将来的な「正しい」異性愛へとつながるはずの、「正しい」成長の一段階として評価されるようになった。しかし、そのような関係は、生殖につながるセクシュアリティとして、社会にとっては最大の「反自然」となる危険性を秘めており、したがって、女学校という制度のなかでのみ許容された（赤枝、2011, pp. 179-206）。このように、女学生同士の親密な関係は、1920年代以降、女学校時代ならば、という限定をともないつつ、おおむね容認されたものの、そこには、当時の異性愛規範、および、それと結びついた家父長制を転覆させかねない、危険性も秘められていたのである。

また、『返らぬ日』についての先行研究として、久米依子によるものがある。久米は、少女小説から大衆小説にいたるまで、吉屋信子が戦前に執筆したテキストを分析し、異性愛規範を前提とした家父長制の社会において、吉屋がいかに女性の同性愛を表象したかについて論じている。久米によれば、吉屋の初期の代表作である短編集『花物語』では、女学生同士の親密な関係を、過去の一時的な友愛として回顧的、かつ、感傷的に語ることで、現実的な同性愛からの距離を保っている。対して、『返らぬ日』をはじめ、少女小説の読者よりもやや年齢が高い層に向けた小説では、女性同士の恋情がより率直に語られる。ただし、吉屋

は、異性愛規範を「本道」「自然」と認めたうえで、それとは異なる「変則」「あぶのうまる」な同性愛を、いわば「第二恋愛道」として認可するように、社会に対して求めているのだという。久米によれば、「本道」「自然」の中心性を尊重し、女性同性愛領域を「少数」の「第二恋愛」だと慎ましく示したゆえに、吉屋のテキストは家父長制社会でも刊行され、生き延びることができた」のであり、同性愛を周縁化して描くことは、異性愛的な家父長制社会において、同性愛の表象を可能にするための、吉屋の戦略だった（久米、2013, p. 246）。

以上を踏まえたうえで、私が注意を払いたいのは、吉屋が『返らぬ日』において、「第二恋愛道」たる女学生同士の同性愛を描くさいに、映画館での映画鑑賞を活用している点である。すでに論じたように、女学生のあいだの親密な関係は、1910年代に社会問題化したものの、1920年代になると、将来の異性愛につながる成長段階の一つとして、女学校限定で許容されるようになった。とはいえ、赤枝が指摘するように、同性愛の関係は生殖につながるセクシュアリティとして、社会にとって潜在的に危険なものであり続けた。だからこそ、吉屋は女性の同性愛を描くうえで、久米が分析してみせたような、さまざまな戦略を採用しなければならなかったのだと考えられる。そして、吉屋は『返らぬ日』において、社会にとって潜在的な危険性をはらむ女学生同士の同性愛を、それが例外的に許容されていた女学校の外で描くさいに、映画館を活用している。すなわち、映画館での映画鑑賞によって、かつみと弥生という二人の女学生に、社会的な規範とは異なる生き方——ここでは二人の親密な同性愛の関係——が可能になっているのである。

結 論

1920・30年代を生きた女性にとって、映画館に赴き映画を見るという行為は、どのような経験だったのだろうか。本論はこの問いに答えるために、同時代の吉屋信子の小説にしばしば登場する、女性が映画館を訪れるシーンを分析してきた。以

上の議論を通じて見えてくるのは、映画館という家庭の外の領域へと進出し、社会的な規範とは異なる生き方を模索する女性の姿である。女性の活動を管理し、「保護」しようとする家庭にとって、映画館は監視の目が行き届かない、潜在的に危険な空間だった。女性は客席で性被害に遭うかもしれない、映画の内容から悪影響を受けるかもしれない。男性と連れ立って映画鑑賞に行けば、「取り返しの付かない不始末」が起きるかもしれない。しかし、こうした家庭の不安にもかかわらず、女性は映画館に積極的に出かけていった。逆に女性の視点からみれば、映画館は家庭の監視の目を盗み、女性が活動できる領域を拓いたのである。そして、女性は映画館という新たな領域において、社会的な規範とは別の生き方を想像し、さらには実践した——この意味で、家庭の不安にはそれなりの根拠があったともいえる。女性は映画が呈示する異性愛的な恋愛に熱狂し、しばしば自身を恋愛の主体として想像した。また、映画館は異性愛的な交際場として、女性が実際にそうした恋愛を実現しうる場だった。映画が可能にした女性の異性愛的な恋愛は、家庭によって管理された女性のセクシュアリティという社会の規範と、相容れるものではなかっただろう。また、映画館は、異性愛的な関係だけでなく、当時、生殖につながらないセクシュアリティとして警戒されていた、女性同士の同性愛的な関係をも可能にした。『返らぬ日』では、映画館で映画を見る行為を媒介に、二人の女学生のあいだに強い情愛が喚起されている。このように、映画館は女性にとって、家庭の外で活動し、社会が要請する規範に対して、異なる生き方を想像し、実践できる場として機能していたのである。

本論では、1920・30年代の女性にとって、映画という経験がどのような意味を持っていたのかを考察してきた。1920・30年代は、日本が急速な近代化を経験した時期である。近代を代表するメディアであった映画が、女性にとってどのような意味を持っていたのかを考えることは、近代化が女性にとってどのような経験だったのかの考察にほかならない。そのためには、個別の映画作品をテキスト分析するだけでなく、映画館において

女性が映画をどう受容したのか、総合的に分析する視点が不可欠であるといえよう。

最後に、今後の課題について記しておきたい。本論で論述の対象としたのは、第一節で論じたように、あくまで、都市の中・上流階級の女性にとっての映画経験だった。しかし、女性観客とは、こうした女性のみに限られるわけではない。地方に住む女性にとっての、あるいは、労働者階級の女性にとっての映画経験について、さらなる研究の必要がある。また、本論で論じたのは、主として女学生、あるいは、女学校を卒業して間もない未婚の女性にとっての映画経験だったが、既婚の女性、あるいは、高齢の女性にとって、映画がどのような意味をもっていたのかについては、いまだ明らかでない。これらの点について、さらなる一次資料の発掘・分析に取り組んでいきたい。

附記：引用に際して、旧漢字は新漢字に直し、ルビは適宜省略した。

本研究は、JST 次世代研究者挑戦的研究プログラム JPMJSP2110 の支援を受けたものです。

注

- 1) 花物語を構成する短編小説群の初出については、(高橋, 2008, p. 76) に詳しい。また、以下、本論で吉屋信子の作品を参照する場合、しばしば初出の資料へのアクセスが困難であるため、原則として、その作品が収録された最初の単行本を参照するものとする。
- 2) 『わすれなぐさ』の初単行本は1935年に麗日社から出版されたが、資料へのアクセスの問題から、ここでは、1940年の実業之日本社版をもとに、2003年に国書刊行会から出版された単行本を参照した。
- 3) 日本では1927年11月3日に、邦楽座・東京館・芝園館で封切りされた(キネマ旬報, 1927)。
- 4) 日本では1929年4月18日に、邦楽座・東京館で封切りされた(キネマ旬報, 1929a)。この作品のフィルムは現存していない。『キネマ旬報』1929年2月11日号の「各社近着外国映画紹介」欄に掲載されたプロットを参照した(キネマ旬報, 1929b)。

参考文献

- A・H, 1929「低級ファンのまけおしみ」, 『映画世界』7巻6号, 89-90頁。
赤枝香奈子, 2011『近代日本における女同士の親密な

- 関係』角川学芸出版。
- 藤木秀朗, 2007『増殖するペルソナ：映画スターダムの成立と日本近代』名古屋大学出版会。
- 藤本鷗谷, 1929「映画界女性鳥瞰図」, 『映画時代』7巻3号, 71-75頁。
- 古川誠, 1995「同性「愛」考」, 『imago』6巻12号, 201-207頁。
- 肥留間由紀子, 2003「近代日本における女性同性愛の「発見」」, 『解放社会学研究』17, 9-32頁。
- 岩瀬利雄, 1931「女の「香ひ」その他 映画館エロチシズム」, 『映画時代』11巻4号, 66-69頁。
- キネマ旬報, 1927「主要外国映画批評 第七天国」, 『キネマ旬報』280号, 34頁。
- キネマ旬報, 1929a「主要外国映画批評 青春狂想曲」, 『キネマ旬報』329号, 48頁。
- キネマ旬報, 1929b「各社近着外国映画紹介 青春狂想曲」, 『キネマ旬報』321号, 19-20頁。
- キネマ旬報, 1936「主要外国映画批評 永遠に愛せよ」, 『キネマ旬報』567号, 56頁。
- 木下千花, 2022「女性観客を探して」, 『学会会報』953号, 41-44頁。
- 木下響子, 2023「研究動向 吉屋信子」, 『昭和文学研究』86巻, 171-174頁。
- 近藤和都, 2020『映画館と観客のメディア論：戦前期日本の「映画を読む／書く」という経験』青弓社。
- 久米依子, 2013『「少女小説」の生成 ジェンダー・ポリティクスの世紀』青弓社。
- M子, 1927「女給地獄」, 『映画時代』2巻1号, 110-111頁。
- Niita, Chie. 2022. "Modernity in Film Exhibition: The Rise of Modern Movie Theaters in Tokyo, 1920s-1930s." In *A Companion to Japanese Cinema*, edited by David Desser, 294-315. Hoboken: Wiley Blackwell.
- 日本映画, 1940「女学生と映画」, 『日本映画』5巻8号, 85, 89, 111, 149, 167頁。
- 野島ふゆ, 1929「夏のをさげび」, 『映画世界』7巻8号, 28-29頁。
- Russell, Catherine. 2008. *The Cinema of Naruse Mikio: Women and Japanese Modernity*. Durham and London: Duke University Press.
- S子, 1927「女学生フアン気質」, 『映画時代』3巻5号, 73-74頁。
- 高橋重美, 2008「花々の闘う時間：近代少女表象形成における『花物語』受容の位置と意義」, 『日本近代文学』79集, 75-90頁。
- 竹田志保, 2018『吉屋信子研究』翰林書房。
- 『帝国劇場 100年のあゆみ』編纂委員会・東宝株式会社総務部編, 2012『帝国劇場 100年のあゆみ：1911-2011』東宝株式会社。
- 手島仙造, 1938「女学生と映画の誘惑」, 『日本映画』3巻1号, 138-145頁。
- ワダ・マルシアーノ, ミツヨ, 2009『ニッポン・モダン：日本映画 1920・30年代』名古屋大学出版会。
- 読売新聞, 1927「サリスベリー氏日本館へ出てあいさつ」, 『読売新聞』10月23日朝刊, 10頁。
- 吉屋千代, 1976「年譜」, 吉屋信子『吉屋信子全集 12 私の見た人・ときの声』, 朝日新聞社, 545-577頁。
- 吉屋信子, 1920『花物語 2』洛陽堂。
- 吉屋信子, 1925a『古き哀愁』交蘭社。
- 吉屋信子, 1925b「巻尾に」, 『黒薔薇』No. 6, 62-63頁。
- 吉屋信子, 1927『返へらぬ日』交蘭社。
- 吉屋信子, 1928「幻影の人よ!」, 『映画時代』4巻1号, 20-21頁。
- 吉屋信子, 1935a『吉屋信子全集 第四巻 三聯花・彼女の道』新潮社。
- 吉屋信子, 1935b『吉屋信子全集 第十一巻 愛情の価値・失楽の人々』新潮社。
- 吉屋信子, 1936a『小さき花々』實業之日本社。
- 吉屋信子, 1936b『現代日本小説全集 第十三巻 吉屋信子集』アトリエ社。
- 吉屋信子, 2003『吉屋信子乙女小説コレクション 1 わすれなぐさ』国書刊行会。

When Women Go to Cinemas: Depictions of Women's Cinema-Going Experiences in the Works of Yoshiya Nobuko, 1920s-1930s

Shota UCHIYAMA

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

Summary In the field of Japanese film studies, the relationship between women and cinema during the 1920s and 1930s has largely been examined by focusing on women's representation on screen, frequently overlooking the experiences of female audiences in cinemas. This article explores the reception of films by Japanese female audiences and the experiences cinemas provided for women in this era, through an analysis of the writings of the renowned female author, Yoshiya Nobuko. Yoshiya's works often depict scenes in which female characters visit cinemas, offering invaluable insights into the cinema-going experiences of women from their own perspective. In the 1920s and 1930s, cinemas were perceived by patriarchal families as hazardous environments that could undermine their authority to regulate and control women's activities, leading to strict restrictions on women's visits to cinemas. Despite these limitations, women regularly frequented cinemas and watched films, thus expanding their spheres of activity. Furthermore, within these newly established spheres, women engaged in activities that challenged the societal norms of the time, including heterosexual dating, which was prohibited by their families, and intimate homosexual relationships among women. This article concludes that cinemas served as venues that enabled women to act beyond the confines of domestic life and engage in activities divergent from prevailing social norms.

Keywords: female film audiences, cinema-going experience, Yoshiya Nobuko, Japan, 1920s-1930s