

洋装化による日本人の身体観の変化について

麻生 彩加

はじめに

身体は常に加工されており、どの部位を取っても手を加えず、そのまま放置しているところはほとんどない。私たちは、髪を切ったり、化粧をしたり、ピアスの穴をあけたりして、日常的に様々な方法で身体に手を加えている。中でも誰もが毎日行っているのが、衣服を着ることだ。衣服は身体を覆うために欠かせないものだが、それは単なる被いなのだろうか。

古代から、色や長さ、巻き方で階級を示す社会的シンボルの役割があった。衣服は身体的な機能要求というよりも、「自身こうありたい」という精神的な要求、あるいは変身願望から身に着けるようになったのである（古賀，2004:10）。その後の13世紀から15世紀頃、西洋ファッションが完全な進化を遂げるようになってから、ファッションを支配し始めたのはセクシュアリティだった。モダンな衣服に関していえば、表現を突き動かす根源にはセクシュアリティがある。胴体に詰め物をしたり胴体を締め付けたりすることを要求し、衣服の丈には極端な短さや長さを迫るようになったのもこの頃である。ファッションが始まって以来、男性と女性の身体をなぞる衣服形態は、性をめぐるファンタジーによって生み出され、そのあとで階級や職業などの他の局面に適うよう調整されたのである（ホルンダー，1997:47）。

現在、日本人の日常着は洋服である。しかし、これが一般的になったのは昭和20年代から50年代あたりまでの約30年間のことだ。それまで日本人の圧倒的多数、特に女性は和服を着ていたが、それが一挙にほぼ完全に洋服に変わった。戦争がきっかけとなり、経済面や機能面で着物の不便さを認識したことや、アメリカからの援助物資で洋服が大量流入したことなどの要因が重なり、洋装化は大きく進んだ。しかし、和服と洋服にはその概念に大きな違いがある。和服は「直線的で静的な美しさを強調する衣服」（小泉，2004:123）であるのに対して、洋服は「立体的で動的な体の美しさを表す衣服」（小泉，2004:126）であり、これら是对極に位置するといえる。では、和服とは全く異なる衣服としての洋服は、どのようなプロセスで一般化していったのか。また、洋装化で衣服の概念が変化したことで、日本人の理想の身体への意識はどのように変化したのか。西洋で衣服の変化に伴って身体観が

変化したように、日本で洋服を着用するようになったことは、身体観とともにジェンダー観にも影響を与えたと考えられる。

本論の目的は、今日の女性の身体観が洋装化によりどのような影響を受け、その結果いかなる自我の構築に繋がっていったのかを、映像などの視覚文化に現れた服飾史に基づき考察することにある。第1章では、まず衣服の役割を理想化された身体の表象にかかわるシンボルの一形態としてみなし、その文化的意義について述べる。次に衣服に性差が現れた過程を辿り、衣服とジェンダーの関係性をみる。第2章では、戦後の日本に洋服が普及するまでの歴史を述べる。また、その中で理想とする身体はどのように変化し、それに伴って変化した下着の役割をみる。第3章では、映画に登場する衣装が現実のファッションにどのように影響するのかを述べる。それを踏まえて、戦後日本で求められたスター像から観客の価値観の変化をみる。第4章では、映画を取り上げ、物語の中でどのようなファッションが登場し、その後の女性たちにどのような影響を与えたのか考察する。

第1章 衣服とセクシュアリティ

1. 衣服と身体

私たちは自分の身体を作り直すかのように、不在のモデルが持つ正しい身体を目指し様々な方法で手を加えている。では、なぜ自分のありのままの身体に満足できず、手を加えようとするのだろうか。鷺田(2003)は、身体は自分自身で見ることができない最も身近な未知の領域として不安の対象となるからだという。自分の身体を直接見ようとしたとき、背中や頭はもちろん、顔すら一切見ることはできない。よく考えてみると、私たちの持っている自分の身体についての情報はあまりに少ないのだ。このような身体への不安を鎮める一つの手段として衣服がある。たとえば、風呂に入ったりシャワーを浴びたりするのが気持ちいいのは、湯や冷水といった温度差のある液体に身体を浸すことによって、皮膚感覚が強烈に活性化されるからである。それと同じように、衣服は皮膚を擦って刺激することで、身体に輪郭を与えるという役割を担っている。また、衣服には、個性を主張したり、与えられた役割を演じることがより容易になるという効果がある。流行の衣服を着て時代感覚を身にまとうことは最新モードを身体化することであり、ある場所にふさわしい衣服を着ることは場所や状況によって身体を整えることである。ファッションとは「時間」と「空間」という2つのカテゴリーを通して、身体に意味を与える実践なのである(成実, 2003 :12)。このように身体に意味を与えることができるのは、ファッションが視覚文化であり、個人と社

会の両方に繋がっているからである。衣服は、個人の感覚に訴えるとともに、社会的なアピールでもある。ファッションは、想像力によって外見についての空想をたくましくすることで、内にある私的な領域と、慣習、規範、規則に支配される公的な領域とをつなぐことができる。つまり、公的な場所で外見が個性という見えない世界を表象するのである（フィンケルシュタイン，1998:32）。では、具体的にどのようなことを表現しているのか。

2. 衣服における性差の歴史

近代ファッションの時代に突入するまでは、ヨーロッパでは男性も女性もドレーバリーという袋状の衣服を身にまとっていた。それが14世紀のある時代になると、極端に互いを区別する装い方をするようになる。この時代の絵画に描かれる女性は、高く尖ったヴェールを被って裾を引きずるようなスカートを履いており、一目で女性だとわかる。それとは対照的に、男性は四股の形が鮮明にわかる衣服を着ている。この頃から、男性ファッションのシルエットは常に身体の線が明確なのに対し、女性の身体の構造は曖昧にされた。代わりに幻想を与えることで女性の身体を隠ぺいするのである。このように鮮明に区分けされた性差を越えて、見てわかるモチーフをやり取りすることは、衣服にきわどい面白さと緊張感をもたらすこととなった（ホルンダー，1997:50）。その後、この時代に現れた衣服における性差が、時とともに少しずつ大きなものとなっていく。

17世紀後半、男性のエレガンスの象徴は身体にぴったり沿う丈の短い上着から、地味な暗色の服地で作られた身体に緩やかに沿う丈の長い上着に移行する。近代スーツの登場である。この頃から女性服は、上半身はますます堅苦しく窮屈になっていき、ドレープを目立たせるようになる。さらに、デコルテがこれまでになく強調されるようになった。これは、男性服は清廉で快適かつ実用的であり、女性服は着付けが困難で人目を欺く愚かしいものという理念を視覚化する最初の兆しであった（ホルンダー，1997:91）。

このような男性服と女性服の差異を生んだ原因には、仕立て業界の分裂があった。1675年、初のドレスメーカーがフランスで誕生した。女性たちの才能を開花させ、報酬を与えることで、女性の権威を高められると考えてのことである。しかし、男性が男性の、女性が女性の服を作るようになることで、ファッション全体が男性のための格式高いテイラリングと女性のための軽薄なファッションとに分化していった。その後、ファッションは精妙な仕立て技術の対極に位置する、女性によって創出され消費されるものを意味するようになり、その結果何らかの点で社会全体にとって好ましくないものとみなされるようになった。こ

の時代に生まれた両性の衣服の性差は、今日まで影響している(ホルンダー, 1997:93-94)。

男性の仕立て屋が男女双方の衣服を制作していた頃は、両性の服にある種の調和が存在していた。しかし、それがなくなり両性の衣服がさらに分化した結果、18世紀後半までに女性のドレスは舞台衣装のようになっていた。派手に人目を引きつけるファッションは、女性のものとしてますます現実離れした気まぐれな性格を帯びていく。この現象は女性という存在に対して幻想を抱いた未熟な考え方と無縁ではなかった。その頃の男女観は、人類には一つの性しか存在せず、男性と女性はそれぞれ対応する器官を持つてはいるものの、女性は男性ほど進化しきっていない未発達な存在とされていた。そこでは男女の差異を図る物差しは、存在のエッセンスとなる熱量であった。男性はこの熱量を多く持っているために、性器を外へ突き出し、行動的な意志や判断力、活発な想像力を持ち、自分の外の世界の対象や観念について思考したり創造したりしたいという望みを抱くことができるようになっていた。一方で、女性はこの熱エネルギーが欠乏しているために想像力も生殖器官も自分の身体の範囲にとどまっているというものである(ホルンダー, 1997:106)。

しかし、男性と女性は全く異なる独立した性だという「二つの性モデル」が出現したこと、女性は未熟な存在であるという幻想から女性を解放し、自由に想像力を発揮できる独立した地位を与えることとなった。同時期、この認識の変化を反映するかのようになり、女性のセクシュアリティを体現する女性服は、保守的で受動的な男性服の二番煎じから、男性服から独立した自己永続的なファッションシステムを持つ服へと変わっていく(ホルンダー, 1997:107)。

19世紀の終わり頃になると、女性らしさを犠牲にすることなく、男性服を新たに解釈し取り入れた効果が生かされるようになった。身体の形が浮かび上がることを目指し、フォルムの改造が行われたのである。男性服と同じような現実には足の着いた女性服とは、着る人を女性としての自覚と自己認識を持った、落ち着いた魅力のある魅力的な女性に見せる服であった。これを体現して女性服はボリュームが減り、空間に占める着衣姿の男女の大きさは等しくなった。さらに、女性服も男性服と同じように身体の視覚的統一感を求めるようになり、バストやヒップの強調をやめるようになる(ホルンダー, 1997:179)。ファッションが女性のセクシュアリティを遠回しにほめかすのではなく、直接的な身体という言葉で表現し始めたことは大きな変化だといえる。女性服は身体表現方法として男性服の解説的表現方法に倣い始めたのである。さらに、1913年頃から、女性の身体の魅力を感じるといふ現実的な感覚に訴えるという女性的要素が加わるようになった(ホルンダー, 1997:186)。

第2章 日本の洋装化

1. 日本の洋装化と女性

現在、洋服は日本人の服装として定着している。では、かつて和服を着ていた日本人がどのように洋服を取り入れていったのだろうか。

衣服に革命が起こったのは敗戦直後である。戦争によって衣類が底をつき着るものが不足していたが、戦前の着物に戻ることはできなかった。特に女性は家のことに加え、これまで男性が担っていた職場にも進出するようになり、ますます活動的な衣服が必要だったのである。また、進駐してきたアメリカ軍やメディアからみられる欧米のライフスタイルは、貧困にあえぐ日本人にとって憧れであり目標だった。アメリカにとっても欧米流の民主主義を根付かせることが日本帝国を生み出した封建制や軍国主義を解体する早道であり、共産主義への防波堤になるとの認識から、アメリカの消費文化が積極的に持ち込まれた。アメリカから届くララ物資（アジア救援物資）の中に衣服が多く含まれていたことも、洋装化をよりいっそう促すきっかけとなった（成実，2003:126）。こうして洋装化に向かっていくのだが、洋服は売っていないため作るしかない。そこで、手元にある着物や国民服を更生服に作り替えたり、洋服を作る洋裁が登場する。さらに、女性にとって洋裁が和裁に代わる新たな教養となったことや、洋裁技術習得が最も身近な夢になったことなどの要因が重なり、洋裁は大ブームとなった。洋裁師が作ったものを買うのではなく、洋裁を学び自分たちで洋服を作ったことによって、洋服というものに慣れ暮らしに根付かせることができたと述べている。洋服の普及には、洋裁が欠かせなかったのである（小泉，2004:8）。

女性の洋装化に重要な役割を果たしたのは作り手だけではない。最新の流行やその着こなし方を伝えるファッションモデルが誕生したことも洋装化の拡大に大きな影響を与えた。中でも、ファッションモデルである伊東絹子がミスユニバース第3位に輝いたことは、日本女性の身体観に新しい風を吹かせた。伊東は八頭身というプロポーションで、西欧の女性に負けない立派な体格を見せつけ、日本女性の憧れとなった。それまでの着物美人は顔やうなじ、手の動きにこそ美しさが宿ると考えられていたが、伊東は均整のとれたスタイルによってプロポーションというダイナミックな美の世界を見せつけたのである（成実，2003:127-128）。重要だったのは、女性美の基準が顔から体全体へ拡大し、西欧の女性に負けない立派な体格を持つに至ったことである。それまでは女性の美と身体的な健康を同時に考えておらず、女性美の基準を顔のみに限定させていた。しかし、これがきっかけとなり、

生き生きとした表情や健康で発らつとした身体、活動的な高い能力を持った女性を美と認識する土台が作られた。これは、身体を基点とするジェンダー意識が戦後の日本社会において中心化し始めたことを示している（竹崎，2020:200）。こうして、日本人の身体の捉え方は「隠す」美意識から「見せる」美意識へと大きく変化し、女性の身体はパブリックに見られるものとなった（成実，2003:127）。

2. 洋装下着の普及

日本婦人の洋装と洋装下着のはじまりは1882年の鹿鳴館の開館式である。このときの女性の服装はお尻を大きく見せるバスルススタイルで、ズロース、シュミーズ、コルセットを用いた。しかしこれは特定の人をみの集まりであり、一部の人に限られた。また、それらの人たちも家に帰ると和装下着を身に着けており、生活に浸透してはいなかった（青木，2000:160-161）。その後も上流婦人の間では徐々に洋装をする人が増えていったが、一般的にみると依然として和装をしている人の方が多かった。そのため、洋装下着を取り入れようとする動きはあったが、一部の人にとどまり、普及するには至らなかった。

洋服を着るための実用的な洋装下着が普及したのは、戦後になってからのことである。洋服を着るようになり、女性の身体に対する美意識に変化が起こった。戦後最初に流行したパリモードはディオールのニュールックである。世界中の女性にロマンチズムが失われていた時代に、ミリタリズムの典型スタイルだった肩パッドを取り去り、女性らしいナチュラルな肩線に裾の広がったフレアのロングスカートを提唱し、おしゃれすることへの夢をよみがえらせた（林，1987:18）。ニュールックを作り出すのに最も重要なのは、コルセットとブラジャーであった。このコルセットは昔のもののように胸を締め付けすぎるとは違い、軽快な動きができるよう考案された構造になっていた。また、ブラジャーはワイヤー部分が重要で、動的な服装に適應して優美な動きを表しながら、基本的な線を崩さないように支えるという役割を担った。これらの下着類は、フランスからアメリカを通過して日本へやってきた。当時、日本では大きな下着会社もなく、下着デザイナーも存在しなかったからである（青木，2000:211）。1954年頃になると、ディオールの第二次旋風といわれた時期になる。特に、1953年に流行したチューリップラインは、ペチコート流行に拍車をかけた。チューリップの花のようにふっくらとした上半身に茎のようにすんなりとした下半身で、胸のふくよかさが要求された。そこで、ブラジャーのカップが出現する。これを境に、胸のふくらみが女性美として認識されるようになった（青木，2000:212-214）。これは戦前とは

全く別の考え方だといえる。着物の時代には胸が大きいことは恥ずかしいこととされていた。着物は直線的で静的な美しさを強調する衣服のため、下着もボディラインをできるだけ目立たなくし、筒型の体型を保つために身に着けるものであった。そのため、胸部の下着は胸を押さえつけるものが主だった(小泉, 2004 :123)。しかし、洋服は立体的で動的な美しさを表す衣服のため、下着も体にメリハリをつけ、立体的な美しさを強調するものになる(小泉, 2004 :126)。この点が、和装下着と洋装下着の大きな違いである。

また、1950年代には、百貨店でファッションショーや下着ショーが開催されるようになっていた。一般の人々の洋装下着の認知度がまだ低かった当時は、これらのショーが洋服や下着についての啓蒙の場となった。女性たちはこうした催しから、洋服の美しさや下着をつけて身体を整えることの必要性について学んでいったのである(成実, 2003:127)。これが契機となり、下着は表舞台に登場するようになった。また、戦後の物資不足で外側の洋服にしか気を配れなかった女性たちが、生活が豊かになるにつれて内側の下着にまで気を配るようになった(青木, 2000 :216)。さらに、和江商事(現ワコール)をはじめとする下着会社が次々と登場したことや、下着デザイナーである鴨居羊子がスキャンティを発表したことも加わって、下着への関心が高まり、1955年に下着ブームが起こるのである。これは、肉体主義の現れであり、男女の肉体に対する美意識の発達によるといわれている(青木, 2000 :224)。

第3章 映画とファッション

1. 映画スターと衣装

ファッションが社会的に影響力を有し時代の流れを規定できるのは、視覚的な芸術メディアのおかげである。現代のメディア以前には、絵画がファッションを流通させてきた。繰り返し描かれる絵こそがイメージを存在させ、望ましいものにし、意義を与える準備をし、模倣を促し、そして修正、転覆、後戻り、再発見させるのである(ホルンダー, 1997:42)。現代においては、カメラがなければファッションは存在しえない。中でも、映画は流行を広める強力な推進者であり、ファッションが影響を及ぼす範囲は、映画産業に取り上げられることによって大きく広がってきた(フィンケルシュタイン, 1997:62-63)。その理由の一つとして、スターの存在が挙げられるだろう。テューダーは(1982)は、観客はスターを「同一化=投射」と述べている。観客は明らかに自分と彼らとを同一視し、自己の感情や要求、喜びを投射するために彼らを利用するのだという。その一つが衣装などの外見の模倣で

ある。これは、感情を投射することのように映画を見ている間に限定されず、観客の生活の範囲まで影響を及ぼす（テューダー、1982:152-153）。サイレント映画の時代から、スターが身に着ける衣装はファンにとって大きな魅力があり、女性観客たちは豪華な衣装を着たスターを見て、自分自身が夢の中でその衣装を着ているような気分になった。女性観客たちは似たようなものを購入することで、夢を現実に変えようとしたのである（双葉、1977:126）。また、それは単に衣装という外見を模倣するのではない。フィンケルシュタイン（1998）は、女性のファッションと女性らしさの映画的表現は密接な関係にあるため、映画という想像の世界と日常生活の現実とは別物であっても、その衣服の人物イメージは現実に模倣されると述べている。

2. 戦後日本の映画スターと観客

日本では戦後からテレビが台頭する前の1950年代にかけて、映画は視覚文化における中心的な位置を占めた。一般社団法人日本映画製作者連盟（2019）の調査によると、1955年から2019年の間で最も入場者数が多い1958年には、1,127,452,000人にも上った。これは2019年の入場者数の約5.8倍である。さらに、1957年から1960年の年間入場者数は連続して10億人を超えている。邦画のシェア率は、1955年から1960年の間に65.8%から78.3%まで伸びており、これが調査年の中で最も大きい数値となっている。

このように敗戦から1950年代にかけて大衆娯楽として勢いがあった映画は、多くの映画スターを輩出した。占領期、GHQやSCAPは民主主義の理念を植え付けるため、影響力のあった映画を利用して女性解放を促した。日本の映画監督たちもその指導と検閲のもと、新しい女性像を映像化した。新しい女性像とは、理知的で意志を持った主体的な女性イメージのことである。これは戦前の没个性的で従順な軍国主義の否定でもあり、民主主義への転換の中で戦後の女性に求められたものだった（北村、2016:72）。この理想の女性像を体現していたのが原節子である。彼女は、近寄りがたい超俗的な存在感とファン雑誌などで構築される理知的なイメージで観客に欲望されたスターとなった（北村、2017:235）。また、彼女からは、アメリカに代わり、西洋を日本の身体に見出すことができたことも人気を獲得する大きな要因となった。当時の日本映画にはまだ馴染みがなくアメリカからの占領を思い起こさせる接吻を拒否したことや、彼女の顔や身体が西洋的だと捉えることによって、敗戦の歴史的トラウマであるパンパンなどに代表される敗者の身体と重ならなかった。アメリカとの関係において超越的であるよりも離接的であることが、観客の潜在的欲望に一致した

スターペルソナだった（北村，2016 :83）。

1950年代中頃になると、観客の欲望するスターが変化し始める。メディア流通の加速化により、観客がスターに抱くイメージが変化したからである。その頃の雑誌には映画スターや白人女性が登場し、いかにしてそのような女性になるかという内容の記事がみられるようになり、読者に「なれる」という意識があると想定されている。これは、身体の開発を可能にする意識を生成し、近接的な距離感を持つようになったことを示している（北村，2017 :238）。この頃に人気だったのが若尾文子である。彼女は、リアリティのある速めの会話のテンポと、重厚ではない身体性により、過去にとらわれない軽さと庶民的な味わいを持ったスターだった。このようなスターイメージは占領期とは対照的である。戦後復興が進んだことで、占領期に感じていた明るく豊かな西洋と敗戦後の貧しい日本という差を埋められる意識が生まれた。このような社会状況の変化を感じることで、観客自らのアイデンティティを誇張することなく投影するような意識の体現者が求められたのである（北村，2017 :243）。

第4章 映画分析

1. 『青い山脈』での原節子のファッション

ここで取り上げるのは、占領期に人気のあった原節子主演の『青い山脈』と1950年代後半に人気のあった若尾文子主演の『青空娘』である。

『青い山脈』は、石坂洋次郎の原作を、今井正が監督を務めて映画化された。前編後編に分かれており、どちらも1949年に公開されている。物語は、女子生徒寺沢新子宛てにラブレターが届いたことをきっかけに展開していく。実はそのラブレターは偽物で、新子が男子高校生と相性占いをしていたという噂を耳にした同級生が、学校の風紀を乱した新子に、学校の名誉のためという名目で書いたものだった。それを聞いた担任島崎雪子（原節子）は、生徒たちの行動を批判し、恋愛をすることは悪いことではないと主張する。それに対して封建的な考えを持つ町の人たちは雪子に反発し、町全体を揺るがす大問題に発展してしまう。そこで、先生や保護者を集めて理事会が開かれ、生徒と雪子どちらが正しいかを決めることになる。討論を行い、最後の投票では雪子を支持する意見が多数を占めた。町に新しい風が吹き、隠さずに恋愛ができるようになる、というストーリーである。

原節子演じる雪子が登場する場面では、カットソーを太めのズボンの中に入れて着用し、体育の授業で生徒たちとバスケットボールをしている。戦前はズボンを履くという習慣が

なかったことや、後の場面での芸者の女性による「パンツだかズロースだかは大嫌い」という台詞から、雪子が活動的な新しい女性の象徴であることが表れている。下半身がゆったりしているのに比べて上半身はぴったりとしており、身体の線を拾うものとなっている。さらに、カットソーをズボンの中に入れることでウエストを強調しており、全体的に上半身の女性らしさが目立つようになっている。

雪子が教室で生徒たちの封建的な考えに異議を唱える場面では、長袖のブラウスを膝下丈のフレアスカートの中に入れて着用している。このブラウスは首元のリボンとパフスリーブの袖によって、戦後の女性たちが好んだロマンティックな雰囲気を持つ。さらに、シフォン素材で女性服特有の柔らかさを持ち、肉体を感じさせる要素を取り入れている。スカートも動く揺れるような柔らかい素材で、フレアというふんわりしたシルエットを際立たせていた。和服にはなかったシルエットと素材を用いることで、立体的で動的な美しさを生み出していることが分かる。

理事会に向けて作戦会議をする場面では、開襟シャツに半袖のジャケット、膝下丈のタイトスカートを着用している。このジャケットはウエストに切り替えがあり、そこから裾に向かって広がることで、くびれを生み出している。これは1957年に流行したニュールックのシルエットである。しかし、スカートはニュールックに見られるようなフレアスカートではなく、直線的なシルエットのものである。部分的に流行を取り入れながら、他のアイテムは洋裁で作りやすく生活に取り入れやすいものを用いているといえる。

最後に理事会のシーンである。出席しないよう言われていた雪子が、どんな批判も聞きたいと自ら出席したときの服装が、シャツにウエストが絞られたジャケット、膝下丈のフレアスカートである。ここでは、女性9人のうち雪子と保護者1人の計2人しか洋服を着ていないことから、洋服を着ている女性自体がまだ少なかったと考えられる。さらに、この雪子のコーディネートはディオールのニュールックを参考にしたスタイルだといえる。しかし、ディオールのものと比較すると上半身はぴったりしておらず、スカートも広がっていない。教師という役柄の影響も考えられるが、ニュールックに必須であるというコルセットとブラジャーを身につけなくても着られるような、少しゆとりのあるサイズ感をしている。身体の線を強調しすぎていないため、洋服初心者の日本人の生活に馴染みやすいデザインだと考えられる。また、彼女の衣装ではこのようなウエストを絞ったはおりが多く登場しており、男性っぽさのあるかっちりとしたジャケットスタイルでも女性らしいシルエットを生み出している。

2. 『青空娘』での若尾文子のファッション

『青空娘』は、源氏鶏太の原作小説を白坂依志夫が脚色、増村保造が監督を務め、1957年に公開された。物語は小野有子（若尾文子）が高校を卒業した場面から始まる。田舎でお婆さんと暮らしてきた有子だったが、家族のいる東京へ行くことになっていた。しかし、お婆さんが息を引き取る直前、有子の実母は東京の母ではなく他にいることを聞く。東京の小野家では、父が出張に行っているのをいいことに女中扱いをされる日々が続いた。そんな状況でも有子は青空が見えることを糧に明るく前向きに続けた。義姉のパーティーが開催されたある日、そこに参加していた広岡が有子に心を奪われる。そんな広岡や出張から帰ってきた父が有子に良くしているのを気に入らない義姉は、有子を家から追い出してしまう。家を出て田舎に帰った有子を待っていたのは、実母が東京に住んでいるという情報だった。それを聞いた有子は再び東京へ向かう。広岡と高校時代の先生の協力で、ついに実母と再会を果たす。喜びの中、父の体調がよくないという知らせが入り小野家を訪れる。有子から父への厳しい言葉とそれを受けた父の小野家への謝罪で、家族は和解することができた。有子は広岡と結ばれ、実母と幸せに暮らす、というストーリーである。

若尾文子演じる有子が最初に洋服を着て登場するのは田舎を出て東京へ行く場面である。ここでは白いシャツを膝下丈の赤いギャザースカートの中に入れて着用している。このファッションはポスターにも使われていることから、『青空娘』を象徴するファッションだといえる。シャツの袖はパフスリーブで膨らみを持っているが、袖が五分丈で胴回りはぴったり沿うサイズ感のため、すっきりとしたシルエットになっている。それに対してスカートは中にペチコート履いて大きく膨らませている。若尾文子のウエストの細さもそれをより強調し、上半身を小さく、下半身を大きく見せるという特徴がみられた。一方で、有子が小野家に到着した時に登場した義姉はレースの下着姿で、その後ドレスのようなワンピースにアクセサリを付けた煌びやかな格好で出かけていく。この都会的な義姉の存在が、有子をより庶民的に見せていた。

義姉のパーティーで広岡に誘われて急遽卓球で対戦することになった場面では、ノースリーブのシャツを膝下丈のプリーツスカートの中に入れて着用している。袖がなくなり腕を露出するようになったことから、肌を見せることへの抵抗が薄れていることがうかがえる。しかし、この場面では男性である広岡相手に勝利し、活発さが顕著に表れているということもあり、肌を見せても肢体の官能性を強調するのではなく、ヘルシーな印象を与える

ことができている。また、折り目がしっかりついているプリーツスカートは、皺がくしゅっと寄せられているギャザースカートと比較するとひらひらと綺麗に揺れる上品さがある。これらを組み合わせることによって、活発さと上品さを兼ね備えた有子の人柄を反映したファッションであるようにも見受けられる。

広岡の計らいで母と再会する場面では、半袖のシャツをチェックのギャザースカートの中に入れて着用している。シャツは身体に沿うようなぴったりしたサイズ感のものを、ボタンを上まで閉めて着用している。スカートはふくらはぎの真ん中までの長い丈だが、上半身をコンパクトに抑えているためバランスが取れていた。ウエストには太いベルトをしており、ウエストを細く見せることですっきりとした印象になっている。ベルトを用いることで、服の上からでもコルセットのようにくびれを強調させる効果が見られた。

物語の最後、広岡と田舎の海辺で話をする場面では、東京で父に買ってもらった花柄のワンピースを着用している。Uネックの首元にはリボンがついており、半袖の袖口はパフスリーブになっている。ウエストは身体に沿って細く絞られており、それとは対照的にスカートは大きく膨らんでいる。さらに、このワンピースには布が贅沢に使われており、有子が着用していたどのスカートよりもギャザーが多く膨らみが大きい。東京の街中でマネキンが着ていたワンピースであるため、このような可愛らしいデザインと大きく膨らんだスカートが当時最新のデザインだったと考えられる。そして、それを田舎の娘である有子が田舎に帰ってから着用することによって、そのデザインの新鮮さがより際立っただろう。

おわりに

衣服はそれを身にまとうことで身体に意味を与え、社会に自分自身をアピールする手段となる。衣服の歴史を振り返ると、衣服は常にセクシュアリティを体現してきた。日本で洋装化が進んだことは、着物にはなかったくびれや胸を大きく見せることが美と認識されるきっかけとなった。肉体への美意識が発達したことによって、新しい理想の身体に近づくために洋装下着を用いて身体を整えるようになったのである。

例に挙げた 2 つの作品からも、洋装化によって変化した身体観が見られた。どちらも身体にメリハリをつけるように衣服を着用しており、洋服の特徴である立体的な美しさを強調していた。それはメリハリのある身体を健康的な美と認識するようになったことが大きな要因だと考えられる。『青い山脈』の雪子は知的で優美な女性であり、『青空娘』の有子は庶民的で活発な女性だった。それぞれのスターペルソナとマッチした役柄が、身体を官能的

に見せることなく、新しい身体像を健康的な美だと認識することに繋がったと考えられる。2人に共通しているのは意志を持っている点である。このような新しい女性像と新しい理想の身体像を同時にみることで、ファンタジーとして作り出された女性ではなく、現実を生きる人間としての女性を体現することになったといえる。

一方で、違いが見られたのは身体の整え方である。『青い山脈』では衣服そのもので身体にメリハリをつけることが多かったが、『青空娘』では下着を用いて衣服の内側から身体を整えるようになった。時とともに、身体の線をあらわにすることへの抵抗が薄れ、下着を効果的に用いて身体を整えるようになっていくことがわかる。また、それに伴って役柄がより可愛らしくヘルシーな印象に変化していることから、身体が女性観に影響を与えているといえる。

着物の時代とは違う堂々とした佇まいが、女性観客たちにふるまいの面でも新しい価値観の形成を促した可能性も考えられるだろう。

引用・参考文献

- 青木英夫 (2000) 『下着の文化史』 雄山閣
- アン・ホランダー (1997) 『性とスーツ—現代衣服が形づくられるまで—』 (中野香織訳) 白水社
- 岩本憲児・波多野哲郎編 (1982) 『映画理論集成』 フィルムアート社, アンドリュー・テューダー「映画の観客」(杉山昭夫訳)
- 北村匡平 (2016) 「敗戦のスター女優：占領期における原節子のスターペルソナ」『映像学』 96, 68-88
- 北村匡平 (2017) 「映画スターへの価値転換：1950年代のスクリーンにおける観客の欲望モードの文化的変遷」『社会学評論』 68 (2), 230-247
- 京都造形芸術大学編・成実弘至責任編集 (2003) 『モードと身体』 角川学芸出版, 鷲尾清一「意識の皮膚 ファッションと身体」, 成実弘至「ボディの戦後史 グラマラスボディからプラスチックボディへ」
- 小泉和子 (2004) 『洋裁の時代 日本人の衣服革命』 OM出版株式会社
- 古賀令子 (2004) 『コルセットの文化史』 青弓社
- ジョアン・フィンケルシュタイン (1998) 『ファッションの文化社会学』 (成実弘至訳) せりか書房

- 竹崎一真 (2020) 「戦後日本における女性身体美文化の系譜学的研究：“触発する身体”としての『八頭身』および『美容体操』の登場に着目して」『体育学研究』65, 187-203
- 林邦雄 (1987) 『戦後ファッション盛衰史—そのとき僕は、そこにいた』源流社
- 双葉十三郎 (1977) 『映画の発見』藤森書店
- 渡辺明日香 (2014) 「日本のファッションにみるアメリカの影響—洋装化, ジャパン・ファッションの影響, ストリートファッションの現在—」『共立女子短期大学生活科学科紀要』57, 27-36
- 一般社団法人日本映画製作者連盟 (2019) 「日本映画産業統計」
<http://www.eiren.org/toukei/data.html> (最終アクセス 2020.12.23)

ファイル名 : aso.docx
フォルダー :
/Users/osamunote/Library/Containers/com.microsoft.Word
/Data/Documents
テンプレート : Normal.dotm
表題 :
副題 :
作成者 : A.ayak-yuna0225@outlook.jp
キーワード :
説明 :
作成日時 : 2021/04/29 9:03:00
変更回数 : 2
最終保存日時 : 2021/04/29 9:03:00
最終保存者 : Microsoft Office User
編集時間 : 1 分
最終印刷日時 : 2021/04/29 9:03:00
最終印刷時のカウント
ページ数 : 14
単語数 : 14,053
文字数 : 587 (約)