

モダン・ガールはいかに書／描かれたか

—— 片岡鉄兵と通俗小説の時代 ——

How to write/draw Modern Girl

諸 岡 知 徳

キーワード：洋装、挿絵、職業婦人、菊池寛

要 約

本稿は、1920年代から40年代にかけて多く執筆された通俗小説と、そのなかに登場するモダン・ガールという女性イメージを扱っている。主に女性に向けて書かれた通俗小説は女性のライフ・コース、ライフ・スタイルの一つのモデルとして職業婦人をはじめとするモダン・ガールを多く登場させている。その書かれ方について小説世界を視覚化する挿絵の分析とあわせて考察することが本稿の目的である。考察の具体的な対象は、新感覚派の作家としてデビューした後、プロレタリア文学者となり、さらに転向後通俗小説の書き手となった片岡鉄兵である。片岡は一貫してモダン・ガールをテーマとして扱い続けた小説家であったといえる。そうした片岡の文筆活動を通じて1930年代の通俗小説とそのなかに書／描かれたモダン・ガールのイメージを考察していく。

1. 片岡鉄兵という問題

片岡鉄兵はその多彩な経歴の割に、ほとんど注目されていない小説家の一人であろう。1894年岡山県で生まれ、2度上京するが、その都度失意のうちに帰郷。やがて1920年に執筆した「舌」が認められ、3度目の上京後、本格的な文筆活動を開始する。1924年には『文芸時代』の創刊に参加し、横光利一や川端康成らとともに新感覚派の一員として評論「新感覚派は斯く主張す」（1925）、小説「綱の上の少女」（1926）、「色情文化」（1927）などを執筆。1928年3月には労農党に入党し、前衛芸術家同盟に加入、続いて5月には全日本無産者芸術聯盟（ナップ）に加盟し、一転してプロレタリア陣営に身を投じることになる。この時期の代表作としては「綾里村快拳録」（1929）、「愛情の問題」（1931）などが挙げられよう。しかし、1931年5月に第3次関西共産党事件に関連して検挙、翌年懲役2年の判決をうけ、1932年4月刑の確定を経て大阪刑務所で服役。9月には獄中で転向を表明し、1933年10月出獄、以降通俗小説を中心に執筆活動を再開。1938年には従軍ペン部隊の一員として中国大陸にも渡った。1944年12月、旅行先の和歌山で肝硬変のため死去する。

片岡鉄兵は新感覚派からプロレタリア文学、プロレタリア陣営から通俗小説に、2度転向し

た小説家だ。これについてはたとえば、「環境の変化を鋭敏に反映しないではいられない資質の作家が、あわただしい過渡期にめぐりあわせ、みずからをその犠牲と化した」¹ や「善良と鋭敏と才気とのゆえに、昭和期の時代と文学の激動のなかをゆれ動いた」² といった説明がされてきた。片岡自身も「文学に通俗性を持つとは、文学が適者生存の世の中の「適者」のものとなることであらう。先づ最初に作者が「適者」の神経と心を持つことに他ならない」³ と記しているように、つねに時代に適応する文学運動に参加したという面は否めない。片岡鉄兵という文筆家の処世がこうした文学的経歴となったのは、動かぬ事実であるだろう。

ただ、興味深いのは片岡の執筆活動全般に共通するテーマとして少女や女性という存在が浮かび上がってくることだ。こうしたテーマの意味は新感覚派時代に発表された『モダンガールの研究』（1927）に顕著に表れている。片岡鉄兵が執筆活動を開始した1920年代はモダン・ガールという理想的な女性イメージが広く喧伝された時代であるとともに、少女イメージがひろく芸術ジャンルを横断的かつ包括的に消費された時代であったことは坪井秀人がすでに論じている⁴。片岡もそうした時流に棹さして、いわゆる「適者」の道を選んだのだといえるが、ただおそらくそれだけではないだろう。片岡はモダン・ガールという時代のアイコンを自らと重ね合わせていた。国岡彬一は「現実から自己を切り離して、自由に、放縦に生きてゆく姿を、彼は、モガと揶揄的に呼び馴らされる新時代の女性たちの上に重ねているのである」⁵ という。片岡はモダン・ガールを論じながら、次のように述べる。

モダン・ガールの典型は、今こそ実在しない空想的存在であるかも知れぬが、現代の婦人の生活は直々として斯る女性を実現するだらう未来へ向つて進んで居ると云つても差し間違へないのである。茲に於て云ふ、私の夢見るモダン・ガールは、私の感じる現代の女性の新しさの結晶である。私の夢見る、それは未来の女性であると！⁶

未発の可能性や未来の夢をモダン・ガールという理想の女性イメージに仮託して語ること。これは片岡のみならず、この時期にモダン・ガールについて語った論者たちに共通の傾向であったろう。モダン・ガールを語る論者はまさに新しいタイプの女性の登場が社会の進歩の指標になるという考え方ともあいまって、知識人たちを中心に多くの言説が費やされた。

ただ、そこには「モダンガールを語るまなざしそのもののコロニアルな側面」⁷ が存在していることはいうまでもない。吉見俊哉が指摘するように、モダン・ガール肯定論においてはモダン・ガールに対する欲望のまなざしを隠蔽する傾向があった。谷崎潤一郎の「痴人の愛」（1924）を例に挙げるまでもなく、モダン・ガールは欲望の主体であり、客体でもあった。モダン・ガール肯定論者は女性の主体化を賞揚するが、彼女たちが欲望の客体として眼差されている現状になかなか言及しようとはしなかったのである。1930年代になってモダン・ガール言説が急速に萎んでいくのも、彼女たちに仮託された理想がいつこうに実現しない現状への苛立

ちや諦めに加えて、欲望の主／客体として立ち現れてきた大衆女性たちを自分たちのことばで意味づけできなくなった知識人男性たちの敗北感に起因しているのだといえるだろう。

片岡の『モダンガールの研究』も性的欲望を空白にしたまま享樂的生活への全肯定を語るといって、あくまでも理想化されたモダン・ガールを語ったものでしかないことは明らかだ。ただ、片岡はその後の創作活動のなかで何度もモダン・ガールを造形し直していく。新感覚派時代からプロレタリア文学時代、通俗小説への転向を経ても持続するモダン・ガールというテーマと片岡鉄兵はいかに向かい合ったのだろうか。1920年代から30年代という時代のなかで女性イメージがどのような変化をとげたのか。その基準点として片岡鉄兵の小説とそのなかの女性イメージとを検証していきたい。

2. 職業婦人とモダン・ガール

ハリー・ハルトゥーニアンは「近代化のプロセスにおいて、女性が数量的に大きな役割を演じ、都市において経済的に独立し、社会的に自立し、政治的に活発な生活をおこなった結果、言説の中で、モダンガールという形象が重層決定されていった」⁸と説明する。モダン・ガールとは、いわば、既存の伝統や権威への反逆というモチーフを表象した存在であり、新旧文化のせめぎあいを体現する場の総称であった。男性中心主義の社会に対する異議申し立てを行う先鋭的な女性。男性たちを誘惑し、既存の性秩序、性道徳を攪乱するヴァンプ。経済的、精神的な自立を目指して働く職業婦人。モダン・ガールはさまざまな顔をもっていた。なかでも職業婦人は女性が社会と直接関わるという点で大きくとりあげられるべき存在である。ここではまず、職業婦人が通俗小説のなかでどのように書かれ、描かれていくのかという表象レベルの問題を中心にしたうえで、コンテクストとして1920年代の職業婦人の様相を参照していくことにしたい。

第一次世界大戦後の不況期、女性の就業が進められたのは、実際のところは男性に比して安価な賃金ですんだからだという⁹。従来の女性労働者が多く就労していた女中や女工などの場合、住みこみを前提として生活全般を管理するという就業形態をとっていた。それに対して、1920年代に登場した新しい女性の就業形態においては職住が分離されており、比較的自由な時間、プライベートの時間が保証されることになった¹⁰。なおかつ十分とはいえないが、ある程度の経済的な自由をも女性に保証することになった。その結果、職業婦人は女性のライフ・スタイルをリードする役割をも果たすことになった。余暇の時間、どこで何をするのか。自ら得た収入をどのように使うのか。こうした選択肢の多様化が職業婦人の表象化を促すことになったのだといえる。

林房雄は「赤い恋」の著者コロタイを紹介しつつ、女性の社会進出による男女関係の変革について論及する。「新しい感情、新しい意志、新しい思想をもつた男女一特に女、何故なら女は少くとも近い過去に於て「人間」ではなかつた—の出現を待つて、始めて新しい恋愛も可

能である」と林は記す¹¹。林にあって理想とされるのは独立的精神をもち、生活的能力を身につけた職業婦人、労働婦人である。コロンタイのことばを引用しながら林はいう。「生活が新しい女を造る。―文学がそれを反映する」。林が理想の女性の典型として片岡鉄兵の「生ける人形」に登場する細川弘子を取り上げているのは、むろん偶然ではない。

「生ける人形」は片岡鉄兵がプロレタリア文学陣営に移った直後の1928年6月から7月まで東／西『朝日新聞』に掲載した中編小説である¹²。瀬木大助という野心家の会社員の中心に、「資本主義の虚偽と矛盾にみちた社会で出世を夢みるサラリーマンの不安定な生活を諷刺的に描いた作品」¹³が「生ける人形」である。片岡鉄兵自身は「生ける人形」について「左翼的言辭は全部、新聞社の都合で削除された」¹⁴と不満を漏らしているが、岩田光子は「しかしそのためにかえって「通俗性」が前面に押し出され、新聞連載中から広い読者層の愛読を得たのであろう」¹⁵としている。

瀬木の遊び相手として登場するのがタイピストの細川弘子であり、彼女を通して男性中心主義の社会に対する女性側からの不同意の声が描かれるのである。瀬木と一緒にアメリカのスターであるクララ・ボウの映画を見終わった弘子はこう考える。

女のモダアニティを発見するのではなく、たゞ女をアツプ・ツウ・デイトならしめようとして、煽動するだけである¹⁶。

男性中心主義社会のなかで女性の自由な主体はどこにあるのか。モダン・ガールの典型とされていたクララ・ボウが自由で奔放な女性を演じているように見えるものの、実際のところそれは男性の欲望の反映でしかないことを弘子は見抜く¹⁷。

ただ、弘子は登場する人物のひとりでしかないため、十分な問題意識の発展はない。「この制度と、この社会と、それらの物のつゞく限り、いくら彼女が自己に目ざめてゐたつて、聡明であつたつて、彼女に『自由』が持たれようはずはない」¹⁸。一人の女性の意識の向上はここでは社会の変革に直結しない。こうした弘子の設定について林房雄は「百パーセントの近代的な女性ではない」¹⁹と保留しているのだが、一個人を阻む現実の強固さを再認識させる点に片岡のねらいはあるはずだ。片岡は「恋愛の考察」という文章で次のようにも言及していた。

自由の内容は、悉く男性性格から割り出された物である。男性の自由は創造されて居た。それは徹頭徹尾「男性の」物でしか有り得ない内容を包んだ「自由」なのであつた。然るに、女性が一度自由を要求した時、彼女たちの目指した自由は、男性の概念で造られた「自由」以外の何物の内容をも附加し又は差引きしない所の「自由」だつたのである²⁰。

「生ける人形」においてもこうした「男性の自由」が問題化されているのは間違いない。弘子は従来の性秩序を攪乱し、男性たちに混乱をもたらすと同時に、その性秩序の混乱を利用しようとする男性中心主義社会の矛盾をえぐり出そうとする意図をもって設定されているのである。

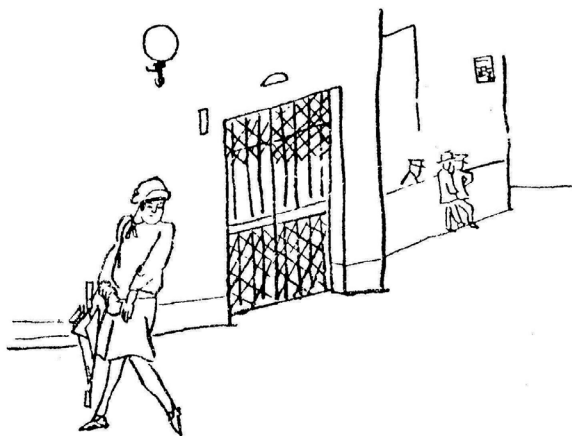
また、この弘子のイメージは新聞連載時の挿絵によってよく補足されていることも付け加えておくべきだろう。

挿絵は小説テキストの登場人物をある

程度の具体性をもって具象化したものであり、虚構と現実を架橋する手がかりとして読者の前に現出する。だが、必然的に俳優という実際の身体をもつ演劇や映画などとは違い、挿絵はあくまでも実体を伴わない想像の産物でしかない。具象化の程度が演劇や映画ほど高くないのが挿絵の特徴であり、それゆえに読者の想像が介入できる余地を比較的余分にもっているのが挿絵なのだともいえよう²¹。

小説本文では弘子の外見は洋装、断髪というモダン・ガールの典型的なスタイルに加えて、わずかに「桃色のブルウズ」²²を着ていることが記述されるだけだが、挿絵ではそういうわけにはいかない。モダン・ガールとしての弘子をそれにふさわしいビジュアル・イメージで描き出さなければならない。挿絵を担当したのは中川一政だが、彼にとって「生ける人形」は初めての新聞挿絵であった。そのため、中川一政が担当画家に選ばれたのはおそらく偶然だろうが、ラフでシンプルな線を用いた中川の挿絵は弘子という女性を視覚化するのにもっともふさわしいものだったとあっていいだろう。挿絵が小説本文とあいまって多大な効果をあげているのだ。挿絵のなかの弘子は1920年代に欧米で流行したギャルソンヌ・スタイルを踏襲し、ショート・スカート、ロー・ウエスト、帽子をかぶった姿で描かれる【図1】²³。

ギャルソンヌ・スタイルはその機能性ゆえに、第1次世界大戦後の女性の社会進出をうけて流行した。弘子も活動的な女性イメージをギャルソンヌ・スタイルというファッションで継承しているのである。平板なボディ・ラインやファッション・スタイルといった視覚的なイメージは弘子の発言や行動に表れた思想を補ってあまりある。ビジュアル・イメージとしてのファッションは職業婦人やモダン・ガールを語るうえで重要な要素である。特に洋装の機能性は職業婦人に洋装のきっかけを与えたといえる。たとえば、今和次郎は職業婦人について次のように述べている。



【図1：細川弘子（「生ける人形」）】

洋服は仕事によって和服に比較すると遙かに仕事に対する適応性があり、働くのに便利なように、幾らにも工夫が出来る。ゆえに少しでも働こうという労働観念があれば、その服装も洋服を基調として変化されてゆくのは当然の傾向であろう²⁴。

また、柳田國男も社会の変化のなかでの婦人の洋装の必然性を次のように指摘する。

敢て事々しく動作を敏活にする為など、いふ説明を添へずとも、親しく現在の実景を見た程の人ならば、是が小児服同様にたゞ愛らしくする目的に出でたものと、考へる者などは恐らくはあるまい。働かうといふ女たちに働くべき著物も与へず、今まで棄て、置いたのが済まなかつたと言つてもよいのである²⁵。

必ずしもすべての職業婦人やモダン・ガールが洋装をしていたわけではなく、全体の割合としてはむしろ洋装女性は和装女性よりも少なかった。ただ、両者のセットは職業婦人を論じるうえでのパターンになっていた。ながく慣れ親しんだ和装のスタイルを脱ぎ捨て、洋装をするということそのものが先進性を主体的に選択するという強い意志の表明とみなされたからだ。洋装は、しかし、先進性の象徴であるがゆえに、バッシングの対象にもなっていた。実際の洋装女性について、「日本女性の体型と欧米婦人の体型ではドレス丈が短く足を見せるようになって以来、欠点があたまたままき出しにされる場合が多く、それらは日本女子洋装の一般化に従って、ますますその感じを深めて行」ったという²⁶。現実の生活のなかでの洋装の不恰好さと、過剰に理想化される写真や映画のなかのモデルや女優たち。こうした現実と理想の乖離が1920年代の洋装女性を先進性や女性美として理想化する一方で、滑稽で虚栄に満ちた存在として否定すべきものとして意味づけられることになったのだといえよう。そして、それは女性特有の問題として片づけられていく。男性の洋装が欧米人男性との比較のうえでコンプレックスとして意識されることはあったとしても、洋装男性を非難する論説が1920年代に行われただろうか。男女でのジェンダー規範の非対称性がここで浮かび上がってくる²⁷。女性の洋装の是非を判定するのはそれを着る女性たちではなく、たとえば今や柳田のような男性たちが大半を占めていたことも事実だ。洋装に肯定的な言説でさえも「仕事に対する適応性」や「働くべき著物」などといった洋装の機能性を優先させる傾向が強い。こうした言説の裏側には、逆にそこから逸脱するものに対する否定が含意されてもいるだろう。挿絵のなかの女性の服飾について総括的に論じた高橋晴子は次のように指摘している。

モダンガールは女性問題として、したがって社会問題のひとつとして出発したが、職業婦人問題と絡み合った複合イメージとして展開し、他方、ほんらいは無関係な断髪・洋装という風俗問題とも絡み合うことによって、しばしばいわれのない攻撃の対象となっ

た。(中略) 断髪・洋装・ダンス等々といった異人のスタイルに対する素朴な反感が、モダンガールという、けっして単純ではない社会思想上のテーマを、風俗上のテーマに引きずり下ろして攻撃の標的にした、といえるだろう²⁸。

洋装を身にまとうことは単にファッションの問題にとどまらず、自らのライフ・スタイルの選択である。それゆえ、洋装は女性の社会進出を苦々しく思う者たち、日本的、伝統的のみなされる価値観を固持／誇示する者たちに格好の攻撃の口実を与えたのだ。モダン・ガールの擁護者・片岡鉄兵が造形した弘子はきわめて好意的に書／描かれていたが、たとえば他の職業婦人たちはどのように描かれているのだろうか。

3. 職業婦人はいかに書／描かれたか

1920年代、女性のライフ・コースを物語の中心に据えた通俗小説というジャンルが登場する。前田愛が指摘するように、印刷メディアの発展に加えて、文化というキー・ワードが登場し、大家族的な結婚にかわって夫婦中心の家庭生活を憧憬する女性読者たちの出現がこのジャンルを支えた²⁹。たちまち人気ジャンルとなった通俗小説はさまざまな印刷メディアに有力なコンテンツとして採用され、多くの読者を集めるのに一役買った。こうした小説のなかで職業婦人はどう書／描かれているか。ここではそのなかでも特に先進的な女性が多く登場する新聞連載小説に注目する。新聞は雑誌ほど読者層を女性に限定していなかったため、逆に良くも悪しくもさまざまなタイプの先進的な職業婦人たちを登場させることになったと考えられるからである。先取っていえば、これらの女性イメージにはやはり男性知識人たちによる理想化の志向とコロニアルなまなざしとを看取することができる。

「生ける人形」と同じく東／西『朝日新聞』の連載小説に登場する女性に注目すると、たとえば、沖野岩三郎の「闇を貫く」³⁰ に登場する山部加津子などが挙げられる。雑誌記者である加津子も弘子と同様に経済的に独立生活を送る職業婦人として設定されている。彼女のファッションも「生ける人形」の弘子と同じくロー・ウエスト・スタイルが主であり、1920年代の洋装職業婦人のイメージが採用されている【図2】³¹。

加津子は周囲のブルジョア階級の男女とともに麻雀やゴルフ、ダンスなど都会での享乐的な日々を送っている。しかし、かつての恋



【図2：山部加津子（「闇を貫く」）】

人からはそうした生活をやめるようにという忠告の手紙を受け取っており、加津子自身もそうした現在の生活ぶりに違和感を感じている。「闇を貫く」は加津子が最終的に友人たちから遠ざかることを決意するという〈更生〉の物語として結ばれるが、ここには享樂的な都市生活との結びつきという洋装女性の語り方の一つのパターンが現れているともいえるだろう。

独立自活を目指す存在であるとともに、都市の享樂と無関係ではいられない洋装女性のイメージ。大宅壯一の「モダニズムは最も発達した享樂哲学である。消費経済である」³² ということばは、この一面を端的に言い表したものであるだろう。それは洋装女性が精神的にも経済的にも自立を志向する先進性を身にまとった主体であると同時に、享樂的生活を求めるままに消費行動をとる欲望の主体にもなりうることを意味する。都会生活を送る職業婦人は両者の振幅のうちに造形され、語られていくことになる。

さらにいえば、欲望の主体としてのモダン・ガールたちは欲望の対象として眼差される存在にも転じていく。村上信彦は当時の「男たちは職業婦人を社会的に賤めながら、個人的には特別な関心をもって」おり、「つねに女を性的対象として見ずにいられない感覚、職業をもつ女という新鮮な果実を味わってみたい願望」をもってたと指摘する³³。これは女性の社会進出に伴い、男女が接近する機会が多様化したことに起因する。これまで家庭のなかにいた女性が社会の表側に出てきたため、以前に増して異性に接近する機会が増えたことが男性の欲望により明確な形を与えることになったのだ。また、和装に比べて身体のラインがはっきりとわかり、なおかつ腕や足など素肌の露出が多くなる洋装は男性の性的な興味をそそっただろう。職業婦人に性的欲望の対象としての印付けがなされたのはこのためだ。

職業婦人の性的なイメージが最大限利用されているのが谷崎潤一郎の「黒白」³⁴ である。作家・水野は酒場でタイピストを名乗る謎の女と偶然知り合い、愛人の契約を結ぶ。女はドイツ領事館に勤務していたと語るが、その真偽はわからない。現在、女は複数の男たちから与えられる金によって生活しており、水野とも週2回限られた時間内だけ愛人になる契約を交わす。いわばパートタイマーの娼婦であり、貞操といった倫理観や恋愛といった感情は一切描かれなない。「恋愛の精神的意義を求めず、感覚生活の享樂としてのみ、意義を認める」³⁵ のがモダン・ガールだとすれば、この女もその一人であるといえよう。その結果、モダン・ガールは既成の性秩序、性道徳を攪乱することになる。そうした女のイメージは中川修造による挿絵によってさらに増幅されている。

中川の挿絵は、「常軌を逸した人間の肉体とその行為を不気味なタッチで描いている」³⁶ と紅野敏郎が指摘しているように、「黒白」の不思議な物語世界を構成する一要素となっている。女についても肉感的な豊かさが強調されるように描かれ、女のもつ性的イメージに明確な輪郭を与えている。「黒白」の挿絵は中川一政による「生ける人形」の細川弘子の挿絵とは逆の効果をもっているのだといえる【図3】³⁷。

ただし、既成の性秩序の攪乱といった意味において、「黒白」の女と「生ける人形」の弘子

とは近い位置にある。女性が自分がつきあう男性を選択する自由を表明することによって、男性中心主義社会への異議申し立て、女性の主体性の確立、自由恋愛などについて語るのが「生ける人形」であった。いわば、既成の性道徳に対する積極的な否定がここでは行われているのであり、そこにこそ弘子の意義が認められる。

一方、「黒白」では「生ける人形」と同じく既成道徳の破壊が志向されながらも、欲望を無秩序状態に置く。女はその無秩序状態のなかに出現した空白地帯であり、男性たちは金銭と引き替えにその空白のなかで性の無秩序を楽しむのである。「黒白」の女は弘子と異なる地点に立つどころか、何をも目指さない存在なのである。

朝刊に連載されていた「黒白」に謎の女が登場しはじめたのと同時期に、夕刊で「生ける人形」の連載が開始されている点から推測すると、むしろ「黒白」で描かれた性的存在としての洋装職業婦人に対して、思想性を付与してその理想化を試みたのが「生ける人形」の弘子だったと考えた方がいいのではないだろうか。ともあれ、二つの異なった職業婦人のイメージが朝刊と夕刊に出現してきたことには1930年前後の職業婦人のイメージの不安定さが示されているのだともいえよう。

ただ、職業婦人の洋装はその強烈なイメージに比べ、それほど普及していたわけではない。洋装は目新しさ、インパクトの強さのため、頻繁に取り上げられたが、実際にはほんの一握りの先鋭的な女性に限定されていたファッションでしかなかった。1930年代にも洋装職業婦人のイメージが流布する一方では、「一般職場では、活動的でない和服に上っ張りをを用いて欠点を補い、事務服と称した」³⁸ という状況が併存していた。こうした実状をうけて造形されたのが菊池寛の「不壊の白珠」³⁹ に登場する俊枝である。

俊枝はタイピストではあるが、洋装をしない職業婦人として設定されている。本文にも「黒い仕事着を脱いで、前の衝立にあるかぎをかけ」⁴⁰ とあるが、おそらくこの仕事着がいわゆる事務服とよばれるものであると推測できる。田中良による挿絵のなかでも俊枝は一貫して和装姿で描かれている【図4】⁴¹。

上司の片山の別荘に招かれた俊枝はそこで片山の姪たちに会うことになる。富裕層に属する彼女たちは職業婦人に対して男性を誘惑する「不良」というイメージをもち、軽蔑の態度を隠



【図3：謎の女（「黒白」）】

さない。その原因の一つが洋装のもつ性的なイメージにあるのは明らかだ。「不壊の白珠」において和装に身を包む俊枝は、明らかに洋装職業婦人に対するアンチ・テーゼとして配されている。俊枝は「生ける人形」の弘子や「黒白」の女のように、異性に対する積極性をもってはおらず、好意をもっている同僚の成田や上司の片山に自らの気持ちを打ち明けることもできない。こうした俊枝の内気な性格は和装というスタイルと強固に結びついているとっていいだろう。通俗小説ジャンルにおいては、キャラクターのファッション・スタイルをその内面に関連づける方法が頻繁に行われる。人間のタイプの単純化によって物語をわかりやすくしようとするのが通俗小説では追求されたからである。加えて、舞台化、映画化など、小説の視覚化が進むようになると、さらにその傾向は加速する。通俗小説ジャンルの代表的な小説家として活躍していた菊池寛はそうした傾向を熟知していたであろう。

俊枝の内向的な性格はその妹・玲子が終始洋装であることによってさらに際だつように設定されている。玲子は自由奔放で活動的な性格で、姉が思いをよせていた成田と結婚し、結婚後も俊枝に好意をもつ片山を誘って遊び歩き、贅沢なプレゼントまで買わせる。まさに謎の女の系統の女性である。内気な俊枝は玲子と玲子に翻弄される男性たちに対して嫌悪さえ感じるようになる。「不壊の白珠」における洋装は「黒白」と同様に男性を誘惑する性的魅力や虚栄、不倫などと結びつく記号として作用し、さらには否定すべき、嫌悪すべき対象として描かれているのだ。

たとえば、それは俊枝が成田を自宅に招き、食事を作るという場面で明確に対比される。俊枝が和装に割烹着であるのに対して、玲子はタイとブラウス、スカートという洋装をしている。俊枝が料理を作っている間に玲子は成田と意気投合し、その後俊枝を残して二人だけで外出し



【図4：俊枝（「不壊の白珠」）】



【図5：二人の女性の対比（「不壊の白珠」）】

ていく【図5】⁴²。

この挿絵では玲子の顔がはっきりと見えるように描かれる。一方、読者に対して背中向きになっている。そうした二人の対比は和装と洋装の対照によって明瞭にされているのである。いささか単純な図式ではあるが、和装女性が家事労働を担うのに対して、洋装が男性の興味を惹く性的対象としての役割を担っているのだといえよう。

玲子のもつ性的イメージを象徴するのが、彼女のポージングであろう。テー

ブルに片手の肘をつき、少しうつむき加減で微笑を含みつつ向かい側に座る男性に視線を投げかける玲子。その向かいにいるのは片山であり、成田である。彼らは玲子の魅力に幻惑され、享樂的な時間を過ごすことになる。このポーズは、挿絵画家こそ異なるものの、先に示した「黒白」の女のポージングとも共通する。誘惑する女性のイメージが「黒白」の謎の女と玲子に共有されていることは一目瞭然であろう【図6】⁴³。

「不壊の白珠」の物語およびキャラクターの対照は洋装の先進性に躊躇する女性の心情を巧みに刺激する効果を狙っているともいえる。洋装にまつわるマイナスのイメージを玲子に仮託させて否定的に語る事が多くの女性読者にある種のカタルシスを与えたことも想像できる。

今和次郎の記録によれば、1925年の銀座での洋装女性の割合は1%⁴⁴、1933年には3%ほどであったという⁴⁵。洋装を身にまとうことは単にファッションの問題にとどまらず、自らのライフ・スタイルの選択であると先にも述べた。それゆえに好奇や蔑視の眼差しにさらされることとなり、洋装着用へのとまどいを感じさせるものでもあった。だが、その選択はさまざまな制約のために困難を伴ったはずだ。たとえば、「近代的女性批判」という座談会では、モダン・ガールの可能性を理想化して語る男女の知識人たちは、一方で社会的な責任について母親や父親という立場から娘を心配する発言を口にする⁴⁶。モダン・ガールを肯定する人々にしてこうした傾向をもっているとするれば、一般においてはもっと強い社会的な制約を受けていただろう。そうした制約を内面化して洋装女性への嫌悪や反感、批判を抱える女性もいただろう。また、洋装女性を羨望し憧憬しながらもそれらを諦めざるをえなかった女性もいただろう。俊枝はそうした女性たちのさまざまな思いを仮託されている。この点で多くの一般読者にとってはおそらく「生ける人形」の弘子よりも「不壊の白珠」の俊枝の方が現実味のあるキャラクターと感じられたのではないだろうか。菊池寛が通俗小説において人気を博したのはこうした現実路線をとっていた点にあった。



【図6：玲子（「不壊の白珠」）】

菊池は先進的な女性キャラクターを登場させる一方で、彼女たちを物語の圏外に追放するか、家庭に回帰させる物語の型を定着させた⁴⁷。現実の社会のなかで女性には参政権も認められず、次第に進行しつつあった軍国主義的な傾向のなかで女性を家庭に囲い込もうとする圧力が高まっていく。モダン・ガールたちは現実社会に適応するためにさまざまな可能性を否応なく手放さなければならなかった。こうした状況のなかで、一貫して「実生活にピッタリと奉仕する生活的価値」⁴⁸を通俗小説に見ていた菊池の路線が通俗小説ジャンルの常道となっていくのは当然すぎるほど当然のことであっただろう。

一方、モダン・ガールに未発の可能性を見る片岡鉄兵はこうしたタイプの通俗小説とは異なる路線を進むことになる。あくまでも小説のなかのモダン・ガールが理想化されたキャラクターでしかないとしても片岡はその可能性に賭けざるをえない。さらにいえば、片岡のなかではその理想化がプロレタリア文学運動と交差することになったのである。通俗小説の可能性を見出そうとする試みはさらなるモダン・ガールの造形へとつながっていく。

4. 階級と洋装

片岡鉄兵の「娘三人記」⁴⁹は連載中に片岡が大阪での第3次共産党事件に関連して検挙されたため、中断を余儀なくされ未完のままとなった連載小説である。このなかに高山せい子、野口まひる、園川いつ子という3人の女性が登場する。彼女たちはいずれも働く女性、もしくは働こうとする女性たちであり、総じて洋装をしている。職業婦人として各々自立を試みる3人の女性たちを象徴するのが洋装なのである。そうした女性たちのなかでも一番典型的な職業婦人のイメージで設定されているのが高山せい子であろう。片岡自身はせい子のファッションにほとんど触れておらず、読者は斎藤与里の挿絵に頼らざるをえない【図7】⁵⁰。



【図7：高山せい子（「娘三人記」）】

せい子は「生ける人形」の弘子と同様、ギャルソンヌ・スタイル、断髪、ロー・ウエストの平板なボディ・ラインで描かれている。彼女は隣家に住む実業家の金田から求められた不倫関係を拒絶する、強い自己をもった女性として書かれている。片岡の小説においてはもはや職業婦人は男性中心主義の社会に対する異議申し立てを行う主体性を伴うキャラクターとして書かれることが前提となっており、せい子のビジュアル化にも一つの典型を認めることができるようだ。ここでも次のような語りがあり、「男性の自由」への批判が繰り返されている。

自由恋愛？ そんな物は、千九百二十九年の女の頭の中にだけある。男の勝手な幻想の中のみある。どこの実践にも、ありはしない⁵¹。

女性を性的対象として眼差す男性の身勝手さが表明されている。ただ、それは典型的な職業婦人の場合に限定されていた。その他の洋装女性たちはどうか。この後、せい子と入れ替わりに、さらに2人の洋装女性が登場してくることになるのである。

せい子に逃げられた後、金田は悪友のもってきたもうけ話にのせられ、芸能事務所を開設し、女優募集のために面接を行う。そこに来るのが野口まひると園川いつ子である。初めに登場する野口まひるは「ブルジョア娘」であり、経済的、社会的に不自由はないが、祖母によって結婚話が進められており、そうした家庭のしがらみから逃れるために自活を目指している。せい子と同様にまひるも断髪、ロー・ウエストのワンピースを着ており、それが職業婦人への志向を表明するものになっている。ただし、まひるが着ているのが布地をたっぷり使った「黒のアフタマン・ドレス」⁵²であることが本文にも記されているし、挿絵でもそれが忠実に再現されている【図8】⁵³。

まひるの洋装は欧米のハイ・ファッションを採り入れたものであり、単なる仕事着ではないことを示している。「妾は給料が欲しくて女優になりたいのぢやありません」⁵⁴とまひるはいう。まひるはジャスミンの香水をつけ、左肩に配されたコサージュが優雅さを醸しだしもしている。また、帰宅後にも室内用の洋装に着替えている点からも、まひるの家には日常的に洋装を行いうる経済力があることを読者は知ることができるのである。

これに対して、もう一人の女優志願者である園川いつ子は「生活のため」に職を求めて金田の事務所に来たのだという。いつ子の弱い立場を見抜いた金田は彼女を食事に誘う。いつ子は女優として採用してくれるという男性の申し出を断ることなどできない。「彼女は黙つてうなづいた。ちらと、不思議な、寂しい微笑が彼女の頬をかすめた」。金田に誘われたいつ子の様子がこのように記されている。その後、いつ子は自宅へと戻る。いつ子の家は園川美術工場という小さな工場で二十人ほどの職人が働いている。仕事の内容はゴム鞣に彩色するという単純作業であり、賃金はかなり安い。かといって、工場自体も経営状態はよくなく、いつ子一家もそれほど裕福ではない。いつ子は一着しかない洋装と一組しかない絹の靴下を身につけて金田



【図8：野口まひる（「娘三人記」）】

のところに出向いたのだ【図9】⁵⁵。

工場の職工たちは洋装したいつ子を見て、「資本家の娘さん」とからかう。職工たちにとって洋装はブルジョア階級の象徴として映っている。小さく豊かでないとはいえ、いつ子の父親は経営者であり、職工たち労働者とは対立関係にある。また、西洋伝来のハイ・ファッションとして洋装が日本にもたらされたという歴史を考えれば、職工たちのことばはけっして間違いではない。ソースティン・ヴェブレンがいうように、「上流階級によって課せられた名声の規範がもつ強制的な影響力は、ほとんど妨げられることなく社会秩序の最下層にまで及ぶことになる」⁵⁶のだから。こうした洋装女性を一括りにする見方は、たとえば、柳田國男の『明治大正史世相篇』（1931）にも現れている。



【図9：園川いつ子（「娘三人記」）】



【図10：新仕事着の着こなし（『明治大正史世相篇』）】

『明治大正史世相篇』は近代を感性の面から立体的に浮かび上がらせようと試みている。その初めが「眼に映ずる諸相」という章であることは、柳田がまず明治、大正という時代を視覚の時代として認識していたことを教えてくれる。さらにそれは『明治大正史世相篇』にアート紙に印刷された写真が別頁立てで、7葉挿入されている点でも顕著だ。佐藤健二は「写真の使いかたにおいてかなり意識的であり、主題や位置に関して、細かく指定していたと考えてよい」という⁵⁷。この書物には近代という時代に内在する視覚への欲望が息づいているのだといえよう。そのなかの一つ、「新仕事着の着こなし」というキャプションが付けられたページでは3枚の写真が組みにされている【図10】。

1枚目は画面右上に配された三味線を爪弾く女性を写したものの、断髪、白っぽいシャツにセーターの女性が座蒲団のうえに横坐りしている。2枚目は画面中央に女性の2人が歩いている姿を背後から写した写真、1人は帽子をかぶり、もう1人は束髪に洋装姿の女性。3枚目は画面左下、日本髪で赤ん坊を抱き、アッパッパと呼ばれる姿の女性のスナップ写真。『明治大正史世相篇』が刊行された1930年代初め、洋装女性が徐々にではあるが、日常生活の一風景として

定着しつつあったことを示しているのだといえよう。

しかし、これらをはたして、「新仕事着」と一括して呼んでしまってもいいのだろうか。中央の通勤中と思しき職業婦人たちの写真はともかく、画面左下の女性の姿は「仕事着」なのだろうか。右上の写真の女性の仕事とは何だろうか。これらの写真については詳しい説明がないため、細かい状況はわからないが、女性たちはいずれも洋装を身にまもってはいるものの、それぞれ印象はまったく異なる。ここで興味深いのは『明治大正史世相篇』には男性の洋装写真がない点であろう。柳田にとって服飾に関する事柄が女性ジェンダー化していたためか、同時代の男性の洋装姿がインパクトを失っていたためか、どのような理由かは不明だが、洋装イメージのとらえ方の典型をここにみることができる。いわば、「娘三人記」の職工たちと『明治大正史世相篇』の写真とは洋装の女性を一括りにする感性が共有されていたのではないだろうか。

洋装と一口に言っても、その展開と浸透の過程において、さまざまな変形を経ずにはいられなかった。当然ながら、欧米の上流階級での流行から発信されたハイ・ファッションを輸入し、身にまとうことができる人たちと、そのスタイルを参照しながら発案された仕事着や家庭着を着用する人々とは自ずから異っていた。「かりにアッパッパが一九二〇年代のギャルソンヌ・スタイルやヴィオネのバイアスドレスに無関係ではないとしても」と高橋晴子はいう、「現実のおかみさんたちの着ているアッパッパと、パリ・モードとが、無縁のものであるのはいうまでもない」⁵⁸。洋装という大きな分類の下に無数の下位分類があるのは当然だ。洋装にも階級性があるのだ。職工たちからかわれたいつ子は「何が資本家の娘だ？ この古びたワンピース、底のやぶれた絹の靴下、みじめな心。何がブルジョア娘だ？」と考える⁵⁹。まひるの布地をたっぷりと使ったアフタヌーンに比べ、いつ子のワンピースは生地も少なく、装飾性に乏しい。せい子と比べても見劣りする。いわゆるアッパッパなどに近いスタイルであるといわざるをえない。しかし、それでもいつ子は洋装をするを選択する。

洋装というスタイルは自らの運命や境遇、社会の理不尽さへの異議申し立てや抵抗を象徴するものだった。おそらく職業婦人のみならず、ブルジョア階級出身の娘であれ、プロレタリア階級に近い娘であれ、洋装を身にまとうことで既成の道徳や価値観に抵抗するモダン・ガールになるべきだということを「娘三人記」は示しているように考えられよう。

ブルジョア階級の娘であるまひるが抗うべき現実とは家族制度である。まひるの部屋は「そこには蓄音機があり、ラヂオがあり現代の尖鋭的な輝きで装幀された書物があり、そして、窓から流れ込む光線の届かぬ隅棚の、淡い陰影の底には白い薔薇さへ沈んでゐる」⁶⁰。だが、その部屋はまひるにとって「牢獄」と感じられている。まひるはいう。「家庭の伝統や、古い慣習からのがれて、もつと明るい、のびのびとした生活に生きて見たい」⁶¹と。

たとえば、「何よりも当時の男性評論家の中で、平林ほど女性の解放の問題を真剣にとり上げた人はいなかった」⁶²と評される平林初之輔のことばを取り上げよう。平林は「現代の社会

生活に於ける一切の不合理なるものは誤つた男女関係、婦人を屋内の奴隷若しくは玩具にしてゐる伝統的家族制度と密接不離の関係を有する」という⁶³。こうした現状に対し、社会の進化が家父長制下での女性の隷属関係を解消させ、その後、愛によって結ばれる男女関係が可能になり、さらには新しい社会の創造につながるという主張が出てくる。「旧家族制度の崩壊と、男女関係の合理的変革、それは合理的なる新社会を建設せしめる礎石」というのが平林の考えだ。

こうした男女関係の刷新はモダン・ガールという理念の根本にある。旧家族制度の崩壊を内部から行うということがまひるに仮託された使命なのである。しかし、その試みは女性を利用することだけを目論む金田という男によって達成されるべくもない。金田はモダン・ガールをめぐる資本主義社会を体現する存在なのである。まひるたちと面接した金田は考える。「大した掘り出し物が目につかつた。もし自分たちのプロダクションが失敗に終つても、この女たちを他所のプロダクションへ振り向けてやる。その世話料だつて、大したものになりさうだ」⁶⁴。まひるは男性中心主義社会のなかで客体化され、交換される場に置かれてしまうのである。実は金田の事務所はまひるの祖母が財産の運用を任せている唐崎の出資によって設立されている。皮肉なことに、まひるが家族制度からの脱出を企図して赴いた先が結局は自分の生活を支える存在とつながっているのである。また、まひる自身もそうした資本主義社会のなかにどっぷりと浸かってしまっていることに自覚的だ。「消費文化の頂上で意のままに振舞ひたいといふ望みは、まひるの全身にも、いつも波打つてゐた」⁶⁵。そこから抜け出るのは容易ではない。まひるは資本主義社会の強固な体制にからめとられるモダン・ガールなのである。

一方のいつ子もみじめな心を抱えたまま、現実に対抗することを余儀なくされている。いつ子は金田がいつ子を利用しようとしていることを十分に知っている。いつ子は女優になることで自らを性的対象として主体化する戦略をとろうとしているといえる。こうした戦略は、たとえば、ミリアム・シルババーグが論じた女給の問題とも関わっているだろう⁶⁶。「女給は決して男性客にとっておとなしい女中ではなかった」とシルババーグはいう。それは金田といつ子たちとの関係とも重なる。資本主義社会のなかで性的な魅力を元手にヘゲモニーを争うのだ。ただし、それはやはり女性が男性中心主義社会のなかで採り得た数少ない選択肢の一つでしかない。男給というものがいなかったように、社会全体からみれば、女性が弱い立場にあることは否めない。片岡鉄兵が言っていたように、自由とはどどのつまり男性の自由でしかなかったのだから。

結局、いつ子は父親への反発から父親と同じ立場＝資本家にある金田の誘いを無視することで報復しようとする。いわば、いつ子はそうしたヘゲモニーの抗争から一旦下りることを選択するのだ。とはいえ、それはほんの一時の気晴らしにしかならないことはいうまでもないだろう。

「娘三人記」はさまざまな立場の女性たちがそれぞれの現実に抵抗する姿を描こうという意欲に満ちていた。だが、それは未完に終わってしまったがために、またその後書き継がれるこ

とがなかったために彼女たちのそれからを知る術はない。というよりも、その抵抗はやはり現実的な問題設定ではなく、あくまでも未発の可能性に賭けるという片岡のロマンティックな想念でしかなかった。しかしそれは、片岡自身の転向と同じく、強固な現実のまえに挫折せざるをえなかったのではないだろうか。それゆえに、「娘三人記」が未完で終わったことは当然であったのだ。

5. モダン・ガールの時間の終焉

「娘三人記」執筆中の5月23日、片岡鉄兵は第3次共産党の大検挙によって大阪で検挙され、その後、保釈中は居住制限のため、西宮市外夙川のアパートで生活する。1932年4月には懲役2年の実刑判決が確定したものの、獄中転向を経て1年半あまりで出所する。以後、片岡は転向作家として多くの通俗小説を執筆することになる。そのうち、「再転向した彼の最初の成功作」⁶⁷とされているのが「花嫁学校」⁶⁸である。

事業家の娘・野井登枝は花嫁学校の友人・佐伯蘭子や水島笛子、男友だちの小山や株屋の安井らと株式相場で大儲けし、起業しようと試みるが、逆に金をすべて失い、さらに父親も破産したため、結婚せざるをえなくなるという悲喜劇である。こうした設定は転向後も片岡が社会への関心を持ち続けていたことを教えてくれる。しかし、女性の進取性を通しての体制への異議申し立ては行い得ない。片岡が採るべき道は現実の女性を描くことで現代の社会を浮き彫りにすることであっただろう。「私が今、もしブルジョアの生活を書くとするなら」と片岡はいう。「経済行動と運命との流れの中に家庭生活や色情問題を捉へるやうな構成を築く」⁶⁹と。恋愛と経済との交差する点に片岡の書くべき通俗小説があるのである。

「花嫁学校」のなかで全編にわたって活動し、モダン・ガールの典型ともいえるのが登枝だ。登枝は二五〇〇円を元手に株式相場で一〇万の大金を得て、起業を夢見る。しかし、老資産家が仕掛けた仕手戦に巻き込まれ、儲けを不意にし、登枝の夢は儚くもしぼんでしまう。いわば、登枝にとっての株式相場は未発の可能性を試す場であり、結果それは失敗に終わる。加えて、父親の破産によって生活の基盤さえも失った登枝は物語終盤で35歳の建築技師と結婚することを余儀なくされる。そこに登枝の意思はない。「生ける人形」の細川弘子が颯爽と去っていくのに対し、登枝は花嫁学校で眠気と戦いながら花嫁修業に励むことしかできない。

「花嫁学校」で印象的な場面は登枝が夜中に母親が隠した預金通帳を探しに行くシーケンスだ。株式相場の証拠金として結婚資金として両親が貯めてきた貯金を引き出すため、通帳を探して夜中にこっそり部屋に入ると、そこには父の知人の男が泊まっていた。貞操の危機を感じる登枝だが、秘密裡に通帳を取りに行ったことがばれても困る。そうした葛藤のなかで登枝はうまく誤魔化し、男に肩車をしてもらって箆笥の上にあった通帳を持ち出す。読者も緊張感をもって読み進めていく場面だが、このとき登枝が着ているのがパジャマである【図11】⁷⁰。

パジャマは1930年代には西欧由来の寝間着として、特に子どもを中心に着用されていた⁷¹。

幼さを残す登枝のパジャマ姿は登枝がガールタイムのなかにいることを象徴しているようにも見える。父の支配のもと、ある一定の自由を享受できるのがモダン・ガールの大きな特徴だ⁷²。「登枝のほかの投機者はみんなをとんで「生活」を背負つてゐる」⁷³。パジャマは「生活」とは無縁の登枝を象徴するファッションでもあるのだ。しかし、モダン・ガールという未発の可能性は結婚するまでの時間のなかでしか可能



【図11：野井登枝（「花嫁学校」）】

ではなかった。たとえ、その目覚めが心地よいものでなくても、登枝もやがては目覚め、パジャマを脱がねばならないのだ。その苦さは転向後の片岡にしか書けなかっただろう。

注

- 1 「解説」『現代日本文学全集86 昭和小説集（一）』筑摩書房，1957 p.412
- 2 小田切秀雄「解説」『日本の文学79 名作集（三）』中央公論社，1970 p.505
- 3 片岡鉄兵「文学の通俗性（1） アカデミックからの解放」『東京朝日新聞』1937/6/19
- 4 坪井秀人「少女という場所—踊る少女／歌う少女／書く少女—」『感覚の近代 声・身体・表象』名古屋大学出版会，2006
- 5 国岡彬一「片岡鉄兵論—新感覚派文学からプロレタリア文学へ—」『国語と国文学』1975/4
- 6 片岡鉄兵『モダンガールの研究』金星堂，1927、引用は『近代庶民生活誌 第一巻』三一書房，1985 p.173
- 7 吉見俊哉「帝都東京とモダニティの文化政治」『岩波講座 近代日本の文化史6』岩波書店，2002 p.32
- 8 ハリー・ハルトゥーニアン／梅森直之訳『近代による超克 上』岩波書店，2007 p.56
- 9 吉見，前掲論文（注7）参照
- 10 村上信彦『大正期の職業婦人』ドメス出版，1983
- 11 林房雄「現代文学に現れた近代女性」『新潮』1928/9、引用は『新選林房雄集』改造社，1930 p.339
- 12 「生ける人形」『大阪朝日新聞』1928/6/7～7/24夕刊／『東京朝日新聞』～7/21夕刊
- 13 蔵原惟人「解説」『日本プロレタリア文学大系3』三一書房，1954 p.403
- 14 片岡鉄兵「面白くなく」『新潮』1928/11 p.93
- 15 岩田光子「業績」『近代文学研究叢書 第54巻』昭和女子大学近代文化研究所，1983 p.367
- 16 引用は『大阪朝日新聞』1928/7/10夕（1）
- 17 藤木秀朗は「ボーのフラッパーがピークに達したのは『人毘』から『ワイルド・パーティー（底抜け騒ぎ）』（一九二九年四月米国公開、一九二九年六月日本公開）にかけてであり、その後の人物像は大きく変化した」（『増殖するバルソナ 映画スターダムの成立と日本近代』名古屋大学出版会，2007 p.317）と記したうえで、1920年代半ばにボーの演技が誘惑から自己犠牲による男性の魅惑へ

と変容したと指摘している。弘子がいうのはまさにこの点であろう。

- 18 引用は『大阪朝日新聞』1928/7/18夕（1）
- 19 林，前掲論文（注11） p.349
- 20 片岡鉄兵「恋愛の考察（5）」『若草』1927/6 p.43
- 21 挿絵と通俗小説の関連性については、拙稿「挿絵のなかの女性イメージ—1930年代新聞通俗小説の底流—」『神戸山手短期大学紀要 53』2010/12、「複製技術時代の挿絵—田中良／岩田専太郎／視覚文化—」『Jun Ctire 02』2011/3などを参照されたい。
- 22 引用は『大阪朝日新聞』1928/6/17夕（1）
- 23 引用は『大阪朝日新聞』1928/7/3夕（1）
- 24 今和次郎「現代職業婦人服装考」『東京日日新聞』1926/10/11（9）
- 25 『明治大正史世相篇』朝日新聞社，1931、引用は『柳田國男全集 第5巻』筑摩書房，1998 p.358
- 26 石川綾子『日本女子洋装の源流と現代への展開』家政教育社，1968 p.136
- 27 瀬崎圭二は『流行と虚栄の生成—消費文化を映す日本近代文学』（世界思想社，2008）のなかで虚栄が男女ともに共通する傾向でありながら、日本近代における消費社会の進展とともに、女性ジェンダー化していくことについて論じている。
- 28 高橋晴子『近代日本の身装文化 「身体と装い」の文化変容』三元社，2005 p.265
- 29 前田愛「大正後期通俗小説の展開」『近代読者の成立』有精堂，1973
- 30 「闇を貫く」東／西『朝日新聞』1930/6/22—10/25／挿絵は幡恒春が担当。
- 31 引用は『大阪朝日新聞』1930/7/13（1）
- 32 大宅壮一「モダン層とモダン相」『中央公論』1929/2／引用は『大宅壮一全集 第二巻』桜楓社，1981 p.8
- 33 村上，前掲書（注10） p.310
- 34 「黒白」『大阪朝日新聞』1928/3/25—7/19／挿絵は中川修造が担当。
- 35 片岡，前掲書（注5） p.172
- 36 紅野敏郎「潤一郎の「黒白」と中川修造の挿絵」『国文学 解釈と教材の研究』1993/7 p.162
- 37 引用は『大阪朝日新聞』1928/6/14（1）
- 38 中山千代『日本婦人洋装史』吉川弘文館，1988 p.408
- 39 「不壊の白珠」東／西『朝日新聞』1929/4/22—9/6／挿絵は田中良が担当。
- 40 引用は『大阪朝日新聞』1929/4/22（9）
- 41 引用は『大阪朝日新聞』1929/4/22（9）
- 42 引用は『大阪朝日新聞』1929/5/26（10）
- 43 引用は『大阪朝日新聞』1929/8/20（6）
- 44 今和次郎「東京銀座街風俗記録」『婦人公論』1925/7、『モデルノロヂオ』春陽堂，1930
- 45 今和次郎「和服から洋服への推移」『東京週報』1933/3/5、引用は『今和次郎集 第8巻 服装研究』ドメス出版，1972 p.168
- 46 「近代的女性批判 『婦人の國』座談会」『婦人の国』1926/5（垂水千恵編『コレクション・モダン都市文化 第16巻 モダンガール』ゆまに書房，2006）
- 47 拙稿「「人生案内」の効用—菊池寛／通俗小説の「思想」—」『神戸山手短期大学紀要 51』2008/12
- 48 菊池寛「再論「文芸作品の内容的価値 里見弴氏の反駁に答う」」『新潮』1922/9、引用は『現代文学思想大系13 文学の思想』筑摩書房，1965 p.302
- 49 「娘三人記」『大阪朝日新聞』1930/4/12—5/29夕／挿絵は斎藤与里が担当。
- 50 引用は『大阪朝日新聞』1930/4/13夕（1）

- 51 引用は『大阪朝日新聞』1930/4/15夕（1）
- 52 引用は『大阪朝日新聞』1930/5/2夕（1）
- 53 引用は『大阪朝日新聞』1930/5/8夕（1）
- 54 引用は『大阪朝日新聞』1930/5/9夕（1）
- 55 引用は『大阪朝日新聞』1930/5/24夕（1）
- 56 ソースティン・ヴェブレン／高哲男訳『有閑階級の理論 制度の進化に関する経済学的研究』ちくま学芸文庫，1998 p.99
- 57 「解題」『柳田國男全集 第5巻』（注25）p.650
- 58 高橋，前掲書（注28）p.76
- 59 引用は『大阪朝日新聞』1930/5/24夕（1）
- 60 引用は『大阪朝日新聞』1930/5/25夕（1）
- 61 引用は『大阪朝日新聞』1930/5/9夕（1）
- 62 バーバラ・ハミル「日本的モダニズムの思想―平林初之輔を中心として―」『日本モダニズムの研究』ブレーン出版，1982 p.109
- 63 平林初之輔「文化の女性化」『女性』1926/4、引用は『平林初之輔文芸評論全集 下巻』文泉堂書店，1975 p.785
- 64 引用は『大阪朝日新聞』1930/5/13夕（1）
- 65 引用は『大阪朝日新聞』1930/5/29夕（1）
- 66 ミリアム・シルババーグ／庄山則子訳「日本の女給はブルースを歌った」『ジェンダーの日本史 下―主体と表現 仕事と生活』東京大学出版会，1995
- 67 岩田，前掲論文（注15）p.380
- 68 「花嫁学校」東／西『朝日新聞』1934/11/22―35/4/6夕／挿絵は鈴木千久馬が担当。
- 69 「通俗小説私見」『新潮』1935/7 p.201／こうした考え方はおそらくは横光利一の「家族会議」（『東京日日新聞』／『大阪毎日新聞』1935/8/9～12/31）にも影響を与えたと推測できる。
- 70 引用は『大阪朝日新聞』1935/1/5夕（1）
- 71 照本梨沙編『ねむり衣の文化誌―眠りの装いを考える』冬青社，2003 p.43
- 72 モダン・ガールが父の支配から夫の支配へと移行する点については、拙稿「挿絵のなかの女性イメージ―1930年代新聞通俗小説の底流―」（注21）で論じている。なお、ガールタイムという概念は依田富子の提示した概念を応用して使っている（名古屋大学大学院文学研究科付属日本近現代文化研究センター主催国際シンポジウム「反乱する若者たち 1960年代以降の運動・文化」（2010/1/8―10）パンフレット p.10）。
- 73 引用は『大阪朝日新聞』1935/2/22夕（1）