

1920年代の「新しい女たち」について

——「モダンガール」の日独比較

荒 木 詳 二
情報文化第二研究室

Über die Neuen Frauen in den Zwanziger Jahren in Deutschland und Japan

Shoji ARAKI
Information and Culture 2

Zusammenfassung

In dieser Abhandlung wird versucht, darauf zu antworten, wie und wann das Wort “modern girl” ins Japanische eingeführt und gebraucht worden ist, wie die Neuen Frauen der Zwanziger Jahre in Deutschland und Japan in den Vordergrund getreten sind, wie sie die damaligen Dichter und Kritiker geschildert und kritisiert haben, und was die Erscheinung der Neuen Frauen in der Frauengeschichte bedeutet.

In den Zwanziger Jahren waren in beiden Ländern gemeinsame moderne Erscheinungen zu sehen: die schnelle Urbanisierung, das Aufkommen der Massenmedien, die Verbreitung der Angestelltenschicht, der Einfluss der amerikanischen populären Kultur usw. Im Zusammenhang mit diesen Erscheinungen sind damals die Neuen Frauen, die in Japan modern girls genannt wurden, mit kurzem Rock und knappen Haarschnitt aufgetreten. Geistig und ökonomisch von den Männern unabhängig, waren sie sachlich, sportlich und männlich. Mit wenigen Ausnahmen, wie z.B. die blühende lesbische Kultur in Berlin, ist das Bild der Neuen Frauen in beiden Ländern im Allgemeinen dasselbe.

Weiterhin ist zu erwähnen, dass die Neuen Frauen in den Zwanziger Jahren entsprechend der Entwicklung des Kapitalismus und dem Verfall der bürgerlichen patriarchalischen Moral auftraten, da sie nach ihrem langen, mühevollen Kampf um die Rechte der Frau, nun endlich ihre neue Lebensart haben konnten.

はじめに

大正大震災後から昭和初期にかけての日本、第一次大戦後のワイマール共和国時代のドイツは、左右勢力の厳しい対立の中にあっただが、東京やベルリンなどの大都会では、東の間の平和を享受し、断髪に短いスカート姿の新しい女＝モダンガールたちがしばしば世間の輿感を買いながらも、街頭を闊歩していた。もちろんこうした大都会のモダンガールたちは少数派ではあったが、当時の男性中心社会の中で、女性の新しい生活スタイル、新しいファッション、新しい生き方を模索する、21世紀の現代においてもあまり違和感のない颯爽とした若い女性たちであった。彼女たちはスポーツ好きで、キネマ好き、音楽を愛し、絵画の趣味もある。男も自ら選んで恋をするいわゆる自由恋愛に生きている。娘たちの憧れであり、男性たちには危険な女である。彼女たちは自由で賢い。ただ19世紀末より盛んになった婦人運動を担ったのがエリート女性であったのに比べ、モダンガールたちは新しい職業である事務員やタイピストや電話交換手やバスガイドや売り子やファッションデザイナーや女優などの、より独立したより自由な職業婦人たちであった。

1920年代の大都会東京に咲いた大輪の花である彼女たちは、職業の後ろに「ガール」をつけて呼ばれた。新しいこの時代は「ガール」の時代と言えるほど花形の職業にはガールがついた。デパートの案内ガール、エレベーター・ガール、ショップ・ガール（売り子）、マネキン・ガール（ファッションモデル）、ガソリン・ガール（ガソリンスタンドの従業員）、バスガール、エア・ガール（キャビン・アテンダント）、円タク・ガール（円タクの運転手または助手）、マリン・ガール（観光船の案内嬢）、ワンサ・ガール（その他大勢の踊り子）がそうである。しかし一方では、キス・ガール（キスを売る女性）やステッキ・ガール（ステッキのように男性と同伴する女性）などの新しい性風俗も登場した。

この時代ベルリンでも東京でも新しい女／モダンガールほどメディアが関心を示した対象はなかった。新聞や雑誌やラジオなどマスコミの浸透や、生活の合理化から服装や化粧等の風俗にいたるまで、現代都市文化はこの時代に始まった。現代社会の特徴を、都市化・情報化・大衆化とすれば、1920年代に大都市に出現し、映画や大衆小説や雑誌で取り上げられ、レコードやラジオで歌われた新しい女／モダンガールこそ、現代社会の典型であり、現代社会の解剖に欠かせない社会現象である。こうしたモダンガール現象は、全世界的現象であった。日本でモダンガール、ドイツで新しい女（ノイエ・フラウ）、アメリカではフラッパー、フランスではギャルソンヌとよばれた若い女たちの姿は、パリでもニューヨークでも、また上海でも見られた。ここでは、遅れて資本主義化したという共通の歴史を持つ日本とドイツを題材にして、日本におけるモダンガールという語彙の誕生、ドイツにおける新しい女の歴史、新しい女／モダンガールの特徴、文学や映画に描かれた彼女たちの姿、新しい女／モダンガールに関する賛否両論の分析を本稿のテーマとし、モダンガール現象に焦点を絞った形での日独文化比較研究の一環としたい。

1

日本語のモダンガールはもちろん英語の「modern girl」の借用語であるが、現代の中型日本語辞典、例えば「新明解国語辞典」や「岩波国語辞典」にも、代表的な百科事典「平凡社百科事典」にも、項目はなく、「広辞苑」にも辛うじて「近代的な女性。多くは軽蔑的な意に用いた。モガ」といったネガティブな含みを持った簡単な説明があるばかりで、この語彙自体がいわば死語に近いことが窺われる。さすがに我が国最大の国語辞典である小学館「日本国語大辞典」にはやや詳しく「大正後期から昭和初期独特の現代娘。断髪にハイヒール、キネマ・ダンス・スポーツを好むなど、開放的で、享乐的な若い女性をいった。モガ」とある。用例としては当時の社会主義者片岡鐵兵の「モダン・ガールの研究」から「モダン・ガールとは、現代の生活気分が生んだ所の、現代独特の女である」が引用されている。さらにもう一例、下村千秋『天国の記録』から「この節は断髪にモダン・ガールがいやにはやるじゃねえか」が挙げられている。モダンガールという語には「大正教養主義」などの他の語同様、肯定的な意味と否定的な意味が併存していることが推測させられる。

ファッションブルで開放的・享乐的な若い女を意味するモダンガールという言葉は、しばしば同じ傾向を持ったモダンボーイと対で使われた。明治・大正・昭和の「死語」を集めた辞書では、「モガ・モボ」という項目が設けられ、次のような記述がある。「モダン・ガール、モダン・ボーイを略してくモガ・モボ」と言った。大正末期から昭和の初めにかけて使われたくモダンく(modern)という言葉は、単にく現代的くというだけでない別の意味を持っていた。時代の最先端を行く新しさ、古い人たちを驚かせるような、挑戦的で、先鋭な新しさ、という響きを持った言葉だった。その代表のように見られていたのがくモダン・ガール、モダン・ボーイくで、特に髪を短く刈ったく断髪くや、く耳かくしくという流行の髪型に、おかま帽、膝の出るような短いスカートをひるがえして颯爽と街を歩くモダン・ガールの姿に、世間の人たちは目を見張った¹⁾文化鍋、文化コンロから文化住宅、文化服装学院まで、当時の西洋文化崇拜の風潮のなかで、西洋語を借用したおしゃれなモダンという言葉も、モダンを全身で表したモダンガールという言葉も、マスコミを賑わせた流行語であった。

奥山益朗『現代流行語事典』によると昭和最初期の流行語「モダン・ガール」の命名者は、アナキズム思想家・小説家・翻訳家の新居格であったとされている。彼は自分の小説の主人公のモデルとなった女性をモダンガールと呼んだ。彼女のなかに新居は当時アメリカ人女優クララ・ボウのように性的魅力に溢れた新型女性を見いだした。評論家大宅壮一は『モダン層とモダン相』の中の「百パーセント・モガ」という文章の中で、「A夫人は、日本に於けるモダンガールの元祖である、原型である。少なくともくモダンガールくという言葉は、最初、彼女一個人を形容するため、私の友人N君によって発明されたものである²⁾」と書いた。この文章を収録したモダン都市文学第2巻『モダンガールの誘惑』にはN君については、N君が新居格を指すこと、またA夫人については、大井さち子が新居格の創始にかかるくモダン・ガールくという言葉の原型との大宅の『女性先端人批判』からの文章が引用されている。しかし雑誌『婦人の国』大正15年5月号に収録された座談会「近代女性批判」では次の

ような記述がある。久米は作家の久米正雄、新居は前述した新居格である。

久米 モダン・ガールって、普通にいう当たり前の言葉だけれども、モダン・ガール、モダン・ガールといただいたのは、一体誰ですかね。僕の知った限りでは、北澤秀一が、『モダン・ガールの表現』なんていう本を書いていますね。そして、このモダン・ガールを非常に賛美したりいろいろしていたようですね。

新居 僕らもやっぱり北澤君のを日本じゃ最初に見ましたね。北澤君のあの議論の中では、主としてイギリスのことが書いてあったと思う。日本の、先生は関係外に置いている。(後略)³⁾

新居の意見は「モダン・ガール」命名者問題においては、決定的な証言であろう。北澤秀一は、たしかにプラトン社刊の女性誌『女性』大正13年8月号に「モダン・ガール」という論文を載せている。また前述久米正雄は『文藝春秋』昭和3年1月号掲載の「近代生活座談会」で、モダン・ガールの名付け親を北澤秀一とし、流布させた者として新居格、清澤冽の二人を挙げている。こうしてみると、日本におけるモダン・ガールの命名者は北澤秀一、新居はこの言葉の流布に貢献したとみなすべきであろう。

『近代庶民生活誌第3巻 世相語・風俗語』の植田の説明によれば、モダン・ガールという語は、大正大震災後の大正14年から15年にかけて使われ始め、初めてモダン・ガールを載せた辞書は、芳賀剛太郎著『日用語大辞典』(誠文堂昭和2年)で、「モダン・ガール (modern girl) 現代的の少女。新しい少女」という説明があったとある。さらに翌昭和三年に出版された竹野長次慣習『音引正解 近代新用語辞典』(修教社書院)にも、この語は採用され、「モダン・ガール (Modern girl 英) 近代式的女と云ふ意味であるが、普通には断髪洋装の女を多少軽蔑して云ふ」という説明がある。

前述したように、日本語では婦人運動活動家の新しい女と新しい職業婦人のモダンガールの使い分けがあるが、ドイツの場合、同じ新しい女という語を使っている。モダンガールにあたるドイツ語は1920年代の新しい女ということになる。一般の辞書には新しい女という記述もない。フェミニズム研究者ギーゼラ・ケッセマイヤーは1920年代の新しい女に関する研究で、新しい女の歴史を次のように整理している。⁴⁾ ドイツでは新しい女の誕生期は19世紀三月革命の後の婦人団体の設立時に遡り、その当時の要求は女性の自己決定権、教育および職業における男女同権であった。19世紀末の新しい女は、一方では母性保護を、一方では女性の大学入学許可と婦人参政権を要求した。しかし第一次大戦後憲法で男女同権が認められ、参政権も大学入学許可も与えられ、新しい女の内容は大きく変貌した。ドイツの職業婦人たちは精神的にも経済的にも自立をとげた。19世紀末の女性が夢想したユートピアはこの時実現した。またマスコミの発達により、ビジュアル化が進展する中、解放されたユートピアを女性はモードで表し、短髪に短いスカート、動きやすい衣服に足を強調した絹の靴下、さらに男性のアクセサリーであるネクタイにタバコが新しい女のシンボルとなった。

ケッセマイヤーと日本の流行語辞典の説明から、1920年代の断髪・洋装を特徴とするモダンガール現象が、同時代的現象であったこと、さらに女権拡大の経過は日独に共通するものの、ドイツにおける政治分野での女性解放が日本より四半世紀早かったこともわかる。

2

大正から昭和にかけて、日本でもモダンガールはマスコミの注目を浴び、前述したように用語辞典のような辞書にも掲載されたが、さまざまな立場からモダンガール論も展開された。

日本におけるモダンガールの命名者である北澤秀一は前述したように雑誌『女性』で次のように述べている。「〈モダンガール〉は、いはゆる新しい女でもない。覚めたる女でもない。もちろん女権拡張論者でもなければ、いはんや婦人参政権論者でもない。(中略)私の云ふモダン・ガールは自覚もなければ、意識もない。フェミニストの理想もなければ、サフラジェット(戦闘的婦人参政権運動家)の議論もない。彼らは唯だ人間として、欲するままに万事を振る舞ふだけである。(中略)モダン・ガールは、少しも伝統的思想をもたない、何より自己を尊重する全く新しい女性である。そして人間である。一時代前の新しき女ノラは人間になろうとして努力したけれど、〈モダンガール〉は彼女自ら既に人間である。其処に彼等の生命がある、特徴がある」⁹⁾

モダンガールの特徴が、反伝統主義、個人主義、享楽主義であることの他に、非政治的であることを指摘し、政治的であった新しい女との違いを北澤が強調していることに注目したい。1920年代は、世界的には世紀末から始まった婦人参政権運動が、つまり第一次フェミニズム運動が女性参政権の獲得など一定の成果をあげて、衰退期にあった時代である。女性にとって政治の季節は終わりつつあった。因に女性参政権の獲得年次はソビエト1917年、ドイツ1918年、アメリカ1920年、イギリス1928年である。

しかし第二次世界大戦後やっと女性参政権が認められた日本では、大正デモクラシーの時期は平塚らいてふや市川房枝らによる新婦人協会(1919年大正8年設立)や、ガントレット恒子らによる日本婦人参政権協会(1921年大正10年設立)が盛んに婦人参政権運動を展開し、これらが合同して婦人参政権獲得期成同盟(1924年大正13年)が設立された時代でもあった。日本に生まれつき自由な女性などいただろうか。北澤は女性の非政治性を強調するあまり、日本の女権拡張の運動を無視しすぎているのではないだろうか。

ところで『近代庶民生活誌第3巻 世相語・風俗語』では、北澤のモダンガールに関する記述があり、北澤の「たとひ私の云ふモダン・ガールが現に存在しないとしても、近いうちに出現するに違ひないと云ふ外ない」という発言が取り上げられている。この発言からは、モダンガール現象は、大正震災後あったことが推測できる。北澤のモダンガール出現の必然性への確信は日本の西洋化への確信からくるのだろう。

新居格は「モダンガールの心臓」で、モダンガールの本質について論じている。⁹⁾ 新居は「私はモダ

ンガールの根本的特質はその自由性にあると思ふ」とした上で、銀座や丸ビルあたりで断髪で化粧をしてハイヒールで歩く女性が即モダンガールではないと主張する。またモダンガールの自由は本来備わったものとし女権拡張主義者との違いを強調する。さらにカフェーの女給や女性店員や事務員や映画女優などの職種もモダンガールとはあまり関係ないとする。新居は、日本の西洋化の確信、精神主義、女性の政治参加への不快感などを北澤と共有している。また新居は『女性点描』などでも、恋愛論貞操論、エロス論、化粧術、男装などについて盛んに持論を展開し、モダンガール現象の普及に大きな影響を与えた。新居は、北澤と同じくモダンガール肯定論に立ちながらも、当時の政治や経済状況を無視するそのかたくなな精神主義の故に、モダンガール現象の実像を捉えきれない感がある。

新感覚派の作家として出発し、後にプロレタリア作家となり、左派きっての論客と歌われた片岡鐵兵は、1926年（昭和2年）に発表された『モダンガールの研究』で、左翼進歩主義的な立場から、モダンガール論を展開している。⁷⁾ 論客らしく「青鞥社の婦人と自然主義」で、モダンガール誕生の文化的・歴史的背景を、「社会的存在としての彼女」で時代の分析を、「女性の本能と科学」で男性と比較した女性の特徴を、「性格そして恋愛」で、モダンガールの性格と、彼女らの恋愛の仕方を「彼女の文化史的意義」で、将来における女性の勝利を描いている。

片岡鐵平の『モダンガールの研究』は、日本におけるこの種の研究では最もまとまったものの一つであるので、やや詳しく分析してみたい。鐵平のキーワードは、物質主義（唯物主義）・科学的合理主義・現実主義、さらに時代の雰囲気である享楽主義である。論客らしくモダンガールの文化史的意義にまで言及し、風俗現象を思想に純化する傾向がある。

まず片岡はモダンガール出現の文化的前提として、「奴隷の道德」に反発し青鞥社に結集した新しい女の運動や、因習道德を破壊した自然主義文学運動に触れている。また歴史的背景として欧州大戦後の経済の膨張と生活欲望の高まりを指摘している。しかし新しい女たちの限界として、彼女たちの男性模倣を指摘する。

次に時代の文化状況の分析と、モダンガール誕生の経済的背景が述べられる。片岡の分析によれば、時代（昭和最初期）は、物質至上主義時代、信仰をなくした時代、感覚的享楽・肉体的刺激を追求する時代である。モダンガールとほぼ重なる「職業婦人」が大量に誕生した経済的背景には、事務所や大商店の急増があるとする。経済的な独立を獲得し、また女子教育の普及により、理知的となったモダンガールは、母性を放棄し、行動においても恋愛においても自由を謳歌し、その自由で享乐的な生活が時代の新現象として世間の注目を集めることになったのである。片岡はこうした時代的文脈のなかで、モダンガールを「このような生活気分の現代に生まれた現代独特の型をもった女」と定義している。また青鞥社の新しい女との区別を次のように述べる。「モダン・ガールは自覚もしているが、その自覚は知識的であるより生活的である。青鞥社同人が思想的にされてあなつたのとはちがって、モダンガールは、以上述べたような社会的必然性に促されて存在を始めたのである」

性格に関しては、明るさが特徴であると片岡は分析する。モダンガールは男と対等であり、自己主張し、表現の自由を持ち、罪の意識なく享乐的な生活をおくることができるからである。肉体に関し

ては、モダンガールは肉体的にも進化し、背が高くなり、足が美しくなり、鼻が高くなり、スポーツに親しむようになったとする。西洋化した肉体には洋装がふさわしいし、活動的なモダンガールには断髪が実用的である。享乐的なモダンガールは色彩も化粧も食物も刺激的なものを好む傾向があると片岡は解説している。

新しい時代の新しい恋愛についても片岡は言及している。新しい群衆の時代には、従来の運命を定めるような恋愛より、ずっと軽やかな flirtation (戯れの恋)こそふさわしいのである。知識を得て複雑な個性を持ったモダンガールは「自己充実の展開」をその生き方とするので、一人の男に満足することなく、男を次々と移っていくのである。このような恋愛は未来の恋愛形式へ向けた第一歩だというのが、彼の主張である。

最後に、片岡はモダンガールの文化史的意義を説いている。片岡にとって、モダンガールは現状分析というより、「創造された新しい女」「私の感じる時代の女性の新しさの結晶」である。物質の時代、科学の時代、機械の時代である現代においては、機械の世界の機械的＝合理的道徳にもっともマッチするのがモダンガールであり、空想家の男性に取って代わって未来は女性のものであることを宣言している。

片岡のモダンガールは、例えば男性＝精神的で女性＝物質的などあまりに図式的であるし、機械的道徳等あいまいな定義が多すぎ、未来社会は単なる思いつきにすぎない等、あまりに多くの欠陥が目につき、モダンガール絶賛の論調にも違和感を覚えるが、産業構造の変化や文化の西洋化、また女性の人権を主張する婦人運動が必然的にモダンガールを生み出したという基本認識には間違いはなく、断髪・洋装の原因の説明や、新しい恋愛形式の記述には、とても興味深いものがある。

長い間在外生活を送り、ジャーナリストや歴史家や評論家として活躍した自由主義者清澤冽も1924年(大正15年)『モダンガール』を刊行し、モダンガール論を展開している。⁸⁾ 清澤の特徴は外国から見た日本のモダン・ガールという視点を取り入れていることである。キーワードは婦人反逆である。

清澤もモダンガールとは「時代の精神を表現する女」と定義している。日本のモダンガールの服装は、ケバケバしくて、しばしば悪趣味で、男性におもねているという点がなくもないが、断髪・洋装が世界を征服しているという状況のなかでは、「この恐ろしい時代の力を、正直に認め得ないものは、活社会の問題を語る資格はない」というのが清澤の認識である。また彼は、英米における自由で個人的で正邪の観念をはっきりと持った、教育のあるモダンガールをみると、男子専制の社会における男子中心主義的道徳に対する反抗は日本でも早晩起きるし、起きねばならないとする。モダンガールこそ婦人反逆の第一声なのである。

また、男性より感受性に恵まれた女性は、無意識や感情を抑圧する内容空虚な物質文明に満足せず、放縦な生活に走ったり、自ら産児制限を行うのだという英米の状況も紹介される。男女のスタートを同じくし、男に許されることを女にも許せというモダンガールの主張にも彼は理解を示す。

断髪は世界の流れに合わせようとする自然の感情の発露であり、頬紅・厚化粧は近代社会の刺激に訴える姿で、因襲の日本に生まれねばならない反抗力であるとする。青鞞社の運動、社会運動家の活

動の後、モダンガールは新しい現象として登場した。そして早晩モダンガールの時代がくるが、それまで賢くあれと訴えて論を結んでいる。

清澤の論述は、外国のモダンガール事情を英米スタンダードのグローバル化の必然性の認識、女性による男性中心社会への反逆の正当性の認識の上に立って展開されている。しかし日本文化の西洋化、女性の男性化といった図式には、傍観者的な態度が感じられ、日本の特殊性への考察がない。また男性＝精神的、女性＝感情的といったステレオタイプからも抜け出していない。とはいえ、モダンガール論には外国からの視点もかかせないのも事実である。

日本の男性インテリに比べ、女性インテリは、概してモダンガールには冷淡なようである。ここでは「新しい女」の代表格であり1919年（大正8年）に「新婦人協会」を設立した平塚らいてうと、平塚らの運動をプチブル・インテリ婦人のお遊びとして、1921年（大正10年）に社会主義的な婦人団体「赤瀾会」を組織した山川菊栄のモダンガール論について考察）する。

平塚は1927年（昭和2年）に「モダン・ガールについて」と「かくあるべきモダン・ガール」で、モダンガールについて言及している。⁹⁾ 平塚は外面的で、男性追隨的な現状のモダンガールを批判して、真のモダンガールは新しい女を引き継ぎ、乗り越えた女であるとする。「膝までのスカート、薄い色の絹の靴下、小さい高い踵の靴、思いきり後頭を短く刈り上げて、ずっと首を出した断髪、お化粧品はいうまでもなく映画の女優式で唇いっぱい真赤なのが特に目立つ」モダンガールの外見のアメリカ化に平塚は驚嘆しながらも、現状のモダンガールは外見的なので、「金と時さえあれば誰でもすぐに容易になれそうに思われる」と批判する。またモダンガールの享楽主義・男性追隨主義・無思想について、モダンガールとは、「いわゆる刹那主義的享楽主義に陥った女性、流行の先端を歩いて、男性の肉欲の対象として女性の誇張的表現に憂き身をやつし、魂を忘れ、統一を失った自己崩壊的な女性」だと断定する。そして「まるでもぎたての果実のように清新な感じのする健康的な若い女性」「職業婦人や労働婦人、いわゆる社会婦人として団結し運動しているような若い女性」「時代に対して敏感にして、柔軟な魂と神経をもち、(中略)現代のあらゆる新しい思想や芸術に対して、個性ある鑑賞力、批判力、選択力をもっている若い思想的または詩人的女性」こそほんとうのモダンガールであり、「個人としての自覚の上にさらに社会人としての自覚を加えた」モダンガールこそ、新しい女の後継者だとするのである。

健康美に溢れ、教養を身につけた職業婦人でもある平塚の理想の近代的女性像こそ平塚のいうモダンガールであった。しかし現実にかこうした女性がいたのだろうか。平塚の書く文章が、生彩がある割には迫力のないのは、現実のモダンガールの内面に触れていないからであろう。平塚は自分の夢を語った。新しい女の理想は引き継がれていかねばならないと。平塚のモダンガールは見果てぬ夢のようである。

平塚以上に、モダンガールを断罪しているのが、1927年（昭和2年）に「モーダンガール モーダンボーイ」を執筆した社会主義者山川菊栄である。¹⁰⁾ 山川にとって、モダンガールなど、顔を紅白に厚く塗り込め、首や胸は白シクイのように塗った、水着の女、「とにかく感覚的な享楽と、退廃的な趣

味とに生きているらしい人種」にすぎない。いたるところで行き詰まりを生じてきた資本主義文明のなかで、支配階層は凶暴な反動精神を發揮する者と、没理想・絶望的な幻滅に駆られ、自殺したり刹那的な享樂に耽る者とに分かれる。前者が反動勢力の指導者、後者が「モダンガール モダンボーイ」である。かれらは、退廃的な風俗と刹那的な享樂が見られた、江戸時代の旗本・御家人、はたまたロシアの地主・貴族のように、時代から駆逐される人種なのである。

額に汗して肉体労働をする労働者以外は、労働者の敵であるプチブルまたはブルジョアにすぎないとする教条的社會主義者からすると、モダンガールも革命の敵であろうか。社會主義國家も資本主義國家も結局は支配階層のものであるという現代の常識とはちがって、ロシア革命成功直後の山川たちの時代の社會主義者は社會主義に夢を託していたのであろう。

モダンガール論をみると、日本の西洋化という時代の必然性の意識にたつ肯定論と、大衆消費社會の徒花という否定論が対立しているという基本的構図が見えてくる。さらに否定論に限りなく近い資本主義の徒花論がある。¹¹⁾ 資本主義の高度化と昭和初期の不況という状況下で、当時の労働市場が責任のない、就職を花嫁修業としか考えない、低賃金の女性労働者であるモダンガールを必要としたという考え方である。こうしたモダンガールは結婚願望の故に父系社會の基礎を揺るがすことのない存在であって、父系性社會の補完物であるとされる。

確かにモダンガールの限定付きの社會進出や、ジャーナリズムに踊らされた享樂的生活様式には時代的・社会的な限界があるものの、女性が社會進出により自由を獲得し、服装にしても恋愛・結婚においてもより自由に自分を表現したという点にも注目したい。アメリカのフラッパー文化や社會主義ロシアの男女同権思想の影響はあったものの、この時代のモダンガールには、より自由を獲得したい、女も人間だという思いも強かったのではないだろうか。大衆社會の徒花論にも資本主義の徒花論にもこうした女性の思いへの配慮があまりにもないように思える。風俗から思想を読み取らなければならない。

3

新感覺派やプロレタリア文學と並んで、日本のモダニズム文學に新興藝術派がある。彼らは政治の文學に対する優位を主張するプロレタリア文學に反対し、藝術の擁護を訴えた。龍膽寺雄や久野豊彦を中心とした新興藝術派は、感覺的かつ刺激的に、大正大震災後の復興成った帝都東京の風俗、アメリカナイズされた大都會、流行の最先端、虚無的な自我、華やかで刹那的な享樂を盛んに描いた。

久野豊彦は「あの花！この花！」のなかで、帝都の中心地銀座、見知らぬ女との刹那的な享樂、流行の最先端に行くモダン・ガールであるステッキ・ガールの姿を書き込んだ。¹²⁾ 「新興東京の夜のアスファルトの上を花車な靴先だの、自動車だの、ステッキ・ガールや円タク・ガールが跳梁したのは、かのマネエキン（ファッションモデル）とほぼ同時代である。マネエキンがモダニズムの昼の花なら、ステッキ・ガールや円タク・ガールは夜の花というべきであろう。（中略）それでは、これらの花束は、

どんな花びらから構成されているのだろうか。僕はモダニズムの垢からきているのだらうと思う。—機械文明の暗い裏側—モダニズムの明るそうで、わびしい垢」

しかし明るそうでわびしいステッキガールは時代の最先端そのものであった。久野はモダンガールの衣装やヘアスタイルを丹念に描きこんでいる。「月の光を浴びた彼女を見ると、蛇の皮でできた奇妙なドレスをきながら、頭髪はイトン・クロップ（後ろや横を刈り上げたショート・カット）に刈り込んで、額のあたりに、前髪が、五六筋、たれさがって、その髪のは、クエスチョン・マークのように、くりくりっと顰めがかけられてあった」

見知らぬ女との束の間のランデブーをするモダン・ボーイの目には、春の夜の銀座は色彩に溢れたパラダイスのようだ。「春の宵の銀座は、今しも人の出さかりで、柔らかい色彩の流れができていた、あるあたりは、小娘たちの紅でもこぼしたような、そうかと思うとあちらから花束が流れてきたり、明るい灰色のソフトが浮かんでいたり、活動写真のプログラムが吹きたってきたり、その他、スリの色だの、恋愛の色だのが、入り乱れて、はかない春の色を漂わせていた」

若干古風な文体ながら、銀座のロマンチックな気分をうまく醸し出しているのが久野なら、大都会の喧噪を豊かな色彩感覚で描き出しているのが龍膽寺雄である。龍膽寺は「蹠路スナップ」で、ペーブルメント（舗道）上で繰り広げられる大都会の生活、モダンガールたちの生態とともに、ネオンサインと騒音に包まれた銀座や新宿や浅草や丸の内の夜から明け方までの生活をダダイストばりの視覚的な文章で綴る。¹³⁾ 英語とカタカナの多用、体言止めが特徴である銀座の風景描写はドイツ・ダダイストのカラーージュの手法を連想させる。

モダン都市東京の心臓ギンザは、夜と一緒に眼をさます。

深紅・緑・紫。

眼の底へしみつくネオンサイン。

イルミネーションのめまぐるしい点滅はシボレエの広告塔。

パッ！

トロロイに散る蒼いスパイク。

夜間営業の窓々を輝かした百貨店の七層楼。

「JOAK! 只今から今晚の夜間演芸放送をはじめます。最初は、モダン派作家アマチュ

ア・バンド

による〈モダン東京円舞曲〉… メンバアは、…」

—電気蓄音機のジャズの反響。

オウトバイの爆音。

声の嘎れた交通整理のサイレン。

夜店をとりまいたひやかし客の喧噪。

蹠路にパッと散る萇の火花。

夜の十字路にうごめくギンザ・メンの雑闇。

もちろん登場する女性は断髪・洋装のモダン・ガールである。次はモダンガールの描写。「段々と彼女の頬べたが寄ると。モシャモシャと縮らかした煙のような断髪が、男の耳を擦って、挑むような口紅がそっちへ尖って伸びて行くんです」「打ち水の上に轍が滑って、パアン！と扉が開くと、女の華奢な舞踏靴が軽々と踏床から、ペエヴメントへ跳ねるんです。素肌へまとった様な緋色のワンピース、透明なストッキング、豊かな裸の肩。…」

昭和初期に一時代を画したが、すぐに分裂的傾向を強め、きわめて短命に終わった新興芸術派と異なり、大正から昭和期に民衆に絶大な人気を得た女流純文学の旗手ともいうべき林芙美子は戦前から戦後にいたるまで長い間活躍した。林芙美子は学歴もない下層階級の出身でありながらも、男性に頼らない自主独立の道を歩み、さまざまな職業経験、はたまたしばしば苦しい愛欲地獄のなかでの自由恋愛を経験して、一般民衆の支持を得てベストセラー作家となった。美しい肉体にも、美貌にも恵まれたとはいえ林は、しかし自由で賢く、才能にあふれていたという点では日本の1920年代が生んだ新しい女であるモダンガールの一人といえるだろう。

林芙美子は職業を、男性を遍歴した。また日本全国を、特に帝都東京を遍歴した。この放浪の作家の日記体のベストセラー『放浪記』は、強烈な自我に目覚め、自由を何より尊んだ作家自身の心の叫びではあるが、同時に様々な職を提供し、様々な作家や詩人や役者や画家やジャーナリストとの出会いの空間を提供し、自由と文学的創造を可能にした1920年代の大都会東京を描いた優れた都市小説とも言える。

1922年（大正11年）林は、恋人の大学生岡野軍一を追って上京した。その頃東京は第一次世界大戦の軍需景気で、工場が林立し、地方から若年労働者が押し寄せ、急激な膨張期を迎えていた。日本で初めて国政調査が行われた1920年（大正9年）には東京市の人口は217万人だったのが、12年後の1932年（昭和7年）には575万人と途中大震災で一時的に減少したものの10年で2倍となった。こうした都会の底辺で暮らす若年労働者たちを背景に、作家林芙美子が誕生した。

子守り、派出婦、露天商、女工、事務員、新聞社員、女給と職を転々とした林芙美子は今で言うとフリーターの生活をしていていたが、地方出で学歴もない彼女の前には、明治時代と異なって大正末期の大都会には女性でも自由に選択できる職があった。『林芙美子の昭和』で川本三郎はこう書いている。「林芙美子を従来のように〈貧しい文学少女〉というだけでなく、〈モダン都市を生きた自由人〉ととらえ直すことも可能である」¹⁴⁾

1923年（大正12年）大震災の年、若くて貧しくて野心に溢れ、係累のない「自由人」林芙美子は書いている。「誰も知人のいない東京だ。恥づかしいも糞もあったもんじゃない。ピンからキリまでである東京だ。裸になり次手に、うんと働いてやろう」¹⁵⁾ このころ女工として働いていた林芙美子は、しばしば生活にめげそうになりながらも、明るさを失わない。独特の文体でこう書く。「ハイハイ私は、お芙美さんは、ルンペンプロレタリアで御座候だ。何も無い。(中略) 熱い飯の上に、昨夜の秋刀魚を頬張

ると生きている事もまんざらではない」¹⁶⁾

都市は群衆のなかで人を孤独にもするが、様々な出会いを用意もする。1924年（大正13年）に林芙美子は、東京・白山の南天堂でダダリストやアナーキストと出会い、さまざまな刺激を受けた。「南天堂グループの思想の沸き立つ激越な刺激は芙美子さんを忽ち開花させた」と友人であった作家平林たい子は書いている。¹⁷⁾ 既成の性道徳に縛られない集団の中で、若い男と女は自由恋愛の渦中に飛び込む。林芙美子も俳優と別れ、詩人と同棲することになる。新しい男女関係を唱える革命後のロシア社会主義文化と、フラッパーという自由な女が活躍したジャズ・エイジのアメリカ文化の影響のもとで、若く貧しい芸術グループの中で林芙美子は日本のフラッパーであったといえよう。

地方出身で、学歴がなく、貧しい女性にたいしても、大都会は学歴不問の職や、安下宿という自由な生活空間を提供する。独身の子弟が、肉親を離れてアパートで生活するという生活スタイルも1920年代の新しい現象であった。林芙美子が女給として働いた町は、華やかな銀座ではなく、場末の町、整備されたばかりの新しい町新宿であった。1925年（大正13年）には新宿駅が新しくなり、地下道、待合室、告知版、公衆電話が整備され、1927年（大正15年）には京王線に遅れて小田急線が新宿に延長された。新宿は新興繁華街であった。林芙美子は、1925年（大正13年）の日記に女給生活に疲れ、鬱屈した気分を表現している。

八月×日

外のカフェでもさがさうかな。

まるでアヘンでもすっているやうに、ずるずると此仕事に溺れて行く事が悲しい。

毎日雨が降る。

（中略）何の条件もなく、一ヶ月卅円もくれる人があったら、私は満々としたいい詩を書いてみたい。いい小説を書いてみたい。¹⁸⁾

林芙美子の『放浪記』の文章は多様性に富んでいるのが特徴である。基調としては日記体であるが、手紙あり、詩あり、短歌ありで、読者は切り貼り帖でも見ているかのような印象をもつことになる。さらに文体を見ても、口語体に、饒舌体、俗語・卑語の使用、カタカナ語の多用、体言止め、擬声語の採用など実に自由である。こうした多様な文章・文体も、『放浪記』の最大の魅力の一つであろう。

川本は林芙美子の文体を「雑踏の文体」とし、次のように書いている。「〈放浪記〉の世界が東京の暮らしから生まれているだけではない。文体そのものが都市から生まれている。にぎやかな冗舌体や俗語の多用は、林芙美子がカフェやセルロイドの工場で働きながら使っているぶっきらぼうな言葉そのものであり、カタカナはにぎやかな都市の音である。体言止めは、雑踏を歩いている林芙美子が町角ごとに立ち止まって、あたりを感嘆したり、怒ったりしながら見まわしている姿のあらわれである。一貫性のない、それでいて全体としては熱気と感傷をはらんだ文体は、都市のざわめきそのものである」¹⁹⁾ 林芙美子の文体についていえば、若さと貧しさと反骨精神とさらにいくらかのユーモアの

表現として捉えるほうが、より一般的だろうが、都市小説としての『放浪記』に焦点を当てた川本三郎の「雑踏の文体」という命名には説得力がある。

ところで、1920年代、当時のダダイストのように若さと反逆精神を爆発させた林芙美子とは対照的に、擬古文と口語文からなる叙情的な美文で、男中心の世界における女の生き方を描いて、若い女性読者層に絶大な人気を得ていた作家に吉屋信子がいる。純文学系の林芙美子と異なり、大衆文学系の吉屋信子は、若干軽視される傾向も見受けられるが、1920年代のモダンガールに関する、日本の大衆文化状況を考察する場合、吉屋信子の作品分析は欠かせないように思われる。

キリスト教関係者等一部の例外を除いて、男女交際が禁止されていた時代、「女大学」的な道徳が生きていた時代、普通の友情以上の親密な愛情を求める女性間では「姉妹熱」という疑似恋愛病が流行し、婦人雑誌や少女雑誌で盛んに手紙の交換が行われた。吉屋信子も投書からスタートし、1917年(大正6年)少女雑誌「少女画報」に掲載された「鈴蘭」がもととなって、1925年(大正14年)に代表作『花物語』を出版することとなる。「鈴蘭」の冒頭部分。

初夏のゆうべ。

七人の美しい同じ年頃の少女がある屋敷の洋館の一室に集うて、なつかしい物語にふけりました。その時、一番はじめに夢見るようなやさしい瞳を向けて小唄のようなやわらかい調でお話したのは、笹島ふさ子さんというミッション・スクールの牧師の娘でした。

一私がまだ、それは小さい頃の思い出でございます、父が東北の大きいある都会の教会に出ておりましたので、私も母といっしょにその町に住んでおりました。その頃、母は頼まれて町の女学校の音楽教師をつとめておりましたの、その女学校は古い校舎でして、種々な歴史のある学校だったそうでしたの。²⁰⁾

花の表題、季節感、西洋文化、キリスト教、思春期の美しく薄幸な少女たち、悲劇に彩られた昔話等ここには、同性間の恋と裏切り、兄弟(姉妹)愛をのぞけば、『花物語』に一貫するテーマがここで出そろっている感がある。それにしても、21世紀の現代から見ると独特の語り口である。外部の三人称と、話をする一人称の二重構造に注目した高橋康雄は『断髪する女たち』で、『花物語』の人気の秘密をこう分析している。「受け手はさながら自分一人に宛てられた手紙のように読むことになったにちがいない。『花物語』という作品は、〈姉妹熱〉にかかった女学生一人一人に送信された書簡であり、あたかも受け手の一人残らず専有するごとき特有の文体をそなえていたことになる。一世を風靡するのは当然のなりゆきであった」²¹⁾

当時は「良妻賢母」の時代であった。天皇を父とし、国家と夫に服従を強いるこの国家イデオロギーが学校でも家庭でも吹き荒れる中、自我に目覚めた少女たちは、少女雑誌を中心として、女だけの世界で、肩を寄せ合うように生きていた。高橋康夫は次のように記している。「まずは国家を支える男たちの従属者としての妻であり、やがて子どもを国家の一員へと鼓舞すべき任務を負った母親の役割ま

で押しつけられた女性。センチメンタルなおトメにとってもっともやりきれないルールである。そんな彼女たちにとって雑誌メディアでの束の間の感傷が許されたのはそこがカタルシスの場であったからであり、そこは精神的なアジールの趣きさえ持っていた]²²⁾

そもそも吉屋信子には、生活経験に深く根ざした男社会不信、さらに男性中心社会を内面化した母親への不信があった。信子の母マサは官吏であった夫との愛のない生活、盲従の日々の中で次々と出産し、男の子を溺愛しつつ、容貌に恵まれない信子には決して情愛を示すことはなかった。横暴な父や兄、因襲道徳をかざして、娘につらくあたった母に対し、吉屋信子は「理屈抜きの生理的嫌悪感」をさえ覚えていたのであった。

当時の男尊女卑の父権社会のなかで吉屋信子同様抑圧された少女にとって、彼女の小説は魂の応援歌でもあった。そうした事情を『女人 吉屋信子』で吉武輝子が自分の体験をもとにこう書いている。「それがたとえ、少女のせかいを設定したとしても、文学のせかいにおいても、実生活のせかいにおいても、つねに男の脇役でしかなかった女が、そして魂のあることさえ認められなかった女が、『花物語』では、人生の主人公として、女同士の友情をはぐくみながら、自我を形成して行くことの可能な存在として描かれている。このことが、人生はもちろん、結婚できても、自分の意のままにならなかった当時の少女たちをどれほど勇気づけさせたことだろう」²³⁾『花物語』の文章表現には、女性解放にもつながる、女性への連帯感、同性への優しさ、いとおしさが溢れている。

吉屋信子にとって、しばしば性によってごまかされる異性愛よりも、純粋な魂だけが問題となる同性愛こそ、より近代的で、より上質な愛であった。『花物語』ではヒロインは薄幸な美人、舞台は女学校の寄宿舎が多いが、「モダン・ガール」が活躍した職場での恋愛がテーマになったのは、「ヒヤシンス」である。主人公甲子はピアニスト志望、家が没落して今は英文タイピストである。姉と慕う山田さんは女たちを代表して、会社内でのセクハラを訴えて、生意気という理由で、首になり、別れ離れになる。次は別れのシーン。

「ここを甲子さんと歩くのも今日限りね」と寂しそうに仰しゃるのにさえ答える言葉もなく私はずいぶん涙をかくすばかりでした。(中略)「では御機嫌よろしゅう、よく勉強して希望を捨てずにいらっしゃいね。少しでもあなたの路の開ける事を私はどこへ行っても祈ります」と、最後の言葉を窓から囁いて下さいました。ただ流れ出る涙に濡れた私の瞳がお姉様の淋しそうに立っていらっしゃる姿を貪るようにみつめるうちに早くも車は動くのです。²⁴⁾

吉屋信子は被支配階級としての「女の階級」といった考え方を終世捨てることはなかった。次の文章は読売新聞に「女の階級」という連載を載せるにあたって書いた記事である。「女は、幼き時には父に従ひ、嫁しては良夫に従ひ、老いては息子に従ふものと伝統的に言われて居ります。(中略)この女の涙や苦しみが、永遠に空しい繰り返しですまされていいものでせうか？先天的に運命づけられた、悲しき女の階級よ！ 私もその階級に属する一人として、皆様と共に考へて見たいと望んで、この作品を心をこめて書き出します」²⁵⁾

1920年代の日本という家父長制社会では、自覚した「女の階級」は連帯して解放を目指した。職を

得て自立したモダンガール同士の友情は、しばしば愛情に変わった。女性同士の同棲は例えば女性作家の集団内では、それほど珍しいことではなかった。女性間の同性愛を異性愛に劣らぬものとして、繰り返しの純粋な理想化された愛情を描き、それを理論化した最大の女流作家こそ吉屋信子であった。女性間の同性愛は、旧弊な男子中心主義的の道徳に対する自覚した新しい女たちの戦いの必然的な結果でもあったであろう。

4

大正大震災後の東京同様、第一次大戦後のベルリンは、人口も急増し、大きく変貌した。ワイマール共和国の成立にともなう古い政治的諸制度の崩壊、大衆消費社会の到来は、ひとびとの生活を、特に大都会の生活を大きく変えたのであった。ベルリンの人口は1910年には207万人だったのが、1925年には402万人とおよそ2倍へと膨れ上がった。

こうした都市人口の急増や敗戦の挫折感や旧来の道徳の崩壊によって、東の間の快楽を求める都市住民の要求はいよいよ激しくなり、ベルリンはヨーロッパ随一の享楽都市へと変化していく。オペラ劇場やベルリン・フィルといった音楽施設、フォルクス・ビューネやドイツ劇場などの劇場、数多のヴァリエテ（演芸場）やカバレット（政治寄席）がひしめきあい、裏通りではダンス・ホールが人を集め、女ボクシングやヌード・ショウやポルノ映画も見られた。カバレットに集まるホモや男装女性、女装男性は他の大都市とは異なるベルリンの風俗の特徴であった。またロマーニッシュェス・カフェーなどのカフェーには、ベルリンの知的エリートが集まり、芸術談義に花を咲かせ、世界中の新聞を読んでいた。昭和初期の東京同様エロ・グロ・ナンセンスが1920年代のベルリンを特徴づけた。現代の都市生活は、犯罪や性や暴力に彩られた1920年代の大都市から始まる。

文化の大衆化にともない、1920年代には労働時間の短縮や賃金の上昇の恩恵を受けた労働者による労働者文化運動も広がっていった。「労働者スポーツ・体育同盟は、1918年には4万2千人のメンバーであったが、30年には74万6千人に増加したし、水泳、自動車、フットボール、あるいは合唱団、チェス、自然鑑賞などの多くの個別余暇組織も、メンバーを増加させた」²⁶⁾ 現在も見られるが、週末に労働者などが農作業に従事して、自然に親しむ「小菜園」もこの時期大都市近郊で爆発的に増加した。一方では、近代化の進むこの時期、大量の失業者や光の射さぬ地方や小都市が存在したことも事実である。

第一次世界大戦後、伝統的市民文化の衰退とともに、これまで低俗な娯楽だと軽視されがちであった映画が大衆文化の中心に躍り出た。とくにロシア革命やアメリカ文化の影響を強く受けながら世界のメトロポリスになったベルリンで、大都市大衆文化のシンボルである映画文化が開花した。映画は、ベルリン大都市文化と結びついて、1920年代黄金期を迎えることとなる。1920年代半ばには毎日200万人が映画館を訪れ、映画館も倍増した。この時期ベルリンには300以上の映画館があり、宮殿のような壮麗な映画館も登場した。ドイツ出身の監督や俳優の活躍もあり、年間300本の映画が製作され、ドイ

ツの映画産業はハリウッドに対抗しうる欧州唯一の映画産業であった。当時映画文化を支えたのは、ベルリンの新しい顔であるサラリーマン大衆であった。『日曜日の人々』(1929年)や『私設秘書』(1931年)で、サラリーマン男女の生活や夢が描かれた。²⁷⁾

映画と並んで、大衆文化にとって画期的な出来事は、新しいエレクトロニック・メディアのラジオの登場であった。1923年ベルリンのフォックスハウスからドイツ初めての電波が流れた。大衆はラジオに殺到し、当初500台であった、ラジオ・セットは、わずか4年後には200万台を越えた。国家管理下にあったラジオ放送は、非政治性の縛りがあったので、聴取者はおもっぱら娯楽番組と教養番組を楽しんだ。

サラリーマンこそ1920年代の大都市ベルリンの新しい主役であった。企業の巨大化や生産の合理化により大量に出現することになったサラリーマンは、階級帰属意識のはっきりしない、根なし草的な存在=大衆であった。こうした大衆の出現で、従来の教養主義的市民文化と対抗するベルリンの大衆文化は成立した。クラカウアーは『サラリーマン』で、ベルリンとサラリーマンについて、次のように解説している。「ベルリンは、今日だれの目にもあきらかなサラリーマン文化の都市である。サラリーマンによって、サラリーマンのためにつくられた文化の都市、大部分のサラリーマンが文化とみなす文化をもった都市である。氏素性にしばられることがほとんどなく、週末の余暇が大流行となるベルリンでだけ、サラリーマンの現実の姿がとらえられるのだ。ベルリンの現実の姿は、かなりな部分サラリーマンの姿である」²⁸⁾

新しい女と呼ばれた1920年代のサラリーマン女性は、サラリーマン文化の担い手であり、女性解放のシンボルでもあった。第一次世界大戦後、ドイツ女性は女性参政権を得、ワイマール憲法では男女同権が明記された。戦時下の男性不在のなかで、経済的にも精神的にも自立した女性は家父長制社会に不満を覚え、良妻賢母的役割にも満足しなくなった。技術の近代化や産業構造の変化によって、サラリーマン女性も事務員や店員やタイピストを中心に急増し、1925年のサラリーマン女性は1907年の3倍の120万人にも達した。「女性ホワイトカラーの大半(63%)はベルリンなど人口10万人以上の大都市に住み、しかも25才以下が70%と年齢的にも若く、未婚者が92%と圧倒的多数を占め、既婚者はわずか5%にすぎなかったのである」²⁹⁾ ホワイトカラー職はワイマール期の大都会における若い女性の典型的で憧れの職種であった。

オフィスやデパートの華とされた「新しい女」はスポーツ好き、セクシー、現代的でキュートな若い未婚女性であった。そうした女性は化粧と衣服に、また映画館やカフェやダンス・ホールに乏しいサラリーを費やし都会生活を楽しんだ。新しい女のために、女性雑誌やモード雑誌は、流行の最先端を紹介し、解放された新しい女のイメージを作り上げた。「ここで描かれた女性は、仕事がよくできて、スポーツや車の運転を楽しみ、一人旅に出掛けたり、自分の望む相手と恋をする、経済的にも精神的にも自立した積極的かつ活発な人物であった。(中略)断髪、目元や口元を印象づける大人っぽい化粧、短めのスカートなど、スポーティーでモダンでセクシーな装いが一世を風靡することになった。さらに、喫煙や飲酒が女性の新しさの象徴とされた」³⁰⁾

しかし、大衆消費社会の担い手であった「新しい女」も、実際にその労働力はさほど期待されたわけではなく、給料や身分など職場での男女差は歴然としていた。そうした状況の中では大半の「新しい女」は、就職は学校を終えてから結婚までの腰掛けと考え、金持ちや地位の高い男性との幸せな結婚を夢見ていた。映画館ではそうした女性の夢を描いた「女性映画」がしばしば上映された。ティーレ監督の『私設秘書』では、地方出身の娘が、美しい足を武器にして、銀行家の妻になるという話である。パプスト監督のサイレント映画『パンドラの箱』（1928年）に主演したルイーゼ・ブルックスはアメリカ出身で、彼女自身ボブヘアで露出の多い軽装のフラッパー女優＝新しい女であった。世紀末のファム・ファタール役をヨーロッパの女優とは違って軽やかにコケティッシュに演じたルイーゼ・ブルックスはフランス映画でも評判を取り伝説の女優となった。³¹⁾

当時の女性大衆作家にヴィキー・バウムがいる。バウムはウィーンのユダヤ人家庭の出身、ベルリンでジャーナリストとして活躍し、一方で『ヘレーネ』や『ホテルの人々』などのベストセラー作家として大都会の「新しい女」を描いた。特に後者はグreta・ガルボやジョーン・クロフォードの主演のアカデミー賞受賞作『グラッド・ホテル』の原作でもある。『ホテルの人々』の舞台はベルリン、主人公の新しい女は典型的な新しい女の職業であるタイピストのフレムヘンである。フレムヘンの登場場面での彼女の描写はつぎのようである。「流行だからというので、彼女は口の真ん中に口紅で丸い輪を描いていた。それもぞんざいに、しかも薄く。彼女が立ち上がると、彼女が総支配人より背が高いことがわかった。彼女の足は長く、人目を引くほどほっそりとしたウェストにはしっかりと皮のバンドを締めていた。頭の前からつま先まで見事な体つきだった」³²⁾ セクシーな肉体派の出張タイピストのフレムヘンは定職のない、女優志望の女性という設定である。「一番なりたいのは女優。でもなるのはすごく難しいのよ、でもなったら何とかなると思うけど。でもなるのがたいへんなの」³³⁾ お金のため好色な総支配人とのロンドン旅行をいったん承知しながら、フレムヘンは最後には彼女を心から愛する死期の迫った元帳簿係の老人との新しい生活を求めてパリへ旅立つ。

バウムは小説の舞台を大都会ベルリンの一流ホテルという出会いの場所に設定し、恋と殺人を絡ませながら1920年代の風俗をテンポよく描いた。世界都市ベルリン、華やかな一流ホテル、泥棒男爵、盛りを過ぎた踊り子、死期の迫った元簿記係、倒産寸前の総支配人、貧しいが若く美しいタイピストが登場するこの都会小説は、出会いと別れ、生と死が、若さと老いが、成功と失敗が、豊かさと貧しさ、華やかさと暗さが紙一重であるという都会人の不安定な生活をしみじみと感じさせてくれる。

前述したように、ドイツ以外の国では、世紀末の新しい女と区別して、1920年代の新しい女はフラッパーとかギャルソンヌとかモダンガールと呼ばれたが、ドイツでは19世紀末の知的エリート女性も1920年代のホワイトカラーの女性も同様に新しい女と呼ばれている。しかし一般にドイツの新しい女というと、ベルリンのレズビアン・カルチャーを中心とした女性を指す場合も多いようである。³⁴⁾

第一次大戦後、従来の価値規範がなくなるとともに、性のタブーがなくなり、特に大都会では隠語で「女友達」と呼ばれたレズビアン女性が「淑女クラブ」に寄り集まり、1924年には雑誌『女友達』も発行された。レズビアン女性は、内面的な信頼を第一とし、雑誌などで仲間を募り、「淑女クラブ」

で仮装パーティーを楽しんだ。代表的な淑女クラブ「ヴィオレッタ」では、スポーツ・クラブを設立したり、ハイキングや船遊びやダンスを企画したり、寄席見学や福引き、さらには綱引きなどでレズビアン女性を楽しませた。ベルリンはこうした女性の黄金郷と呼ばれるほどであった。³⁵⁾

『嘆きの天使』の大成功のまえにマレーネ・ディートリッヒは『女の親友同士』というレズビアンの歌を歌っていた。

女の親友同士が
連れ立って
買い物に
出掛けるとき
ぶらぶらと
通りを歩き回るとき
おしゃべりを
楽しむとき
一方が
他方に言うのよ
あなたはほんとの親友よ

おお 一番のお友達
おお 美しいお友達
おお 誠実なお友達
おお 優しいお友達³⁶⁾

しかしジャンヌ・マメンが絵に描き、マルガレーテ・レリックが『ベルリンのレズビアンたち』でその生態を文章化したレズビアンたちの楽しい生活は、女性解放を民族衰亡の危機ととらえる反動的ナショナリストたちによって終止符を打たれる。1932年には「淑女クラブ」でのダンスパーティの禁止、翌1933年には雑誌『女友達』は発売禁止の処分を受ける。第二次世界大戦前夜、日本同様ドイツでも国家主義的な「良妻賢母」イデオロギーに女性全体が押しつぶされたのであった。

ベルリン・レズビアン文化の花咲いた時期は短かったが、当時のベルリンのレズビアンについて研究した石井香江はこう評価している。「今から80年ほど前に〈女友達〉であるということは、既存の性別役割規範に捉われることなく人生を楽しむこと、創造的であること、そして自立的に生きることと同義であった」³⁷⁾

まとめ

1920年代のモダンガール／新しい女現象は、日独両国に限らず、世界的な同時現象であったことを確認しておかねばならない。その背景には、企業の合理化、産業の構造変化などの資本主義の変化を背景に、都市人口とサラリーマン人口の急増がある。モダンガール／新しい女の多くは事務員や店員やタイピストとして働くサラリーマン女性であった。

また東京やベルリンといった大都市に花開いた大衆文化や大衆消費型社会なしにはモダンガール／新しい女は考えられない。映画や歌謡曲やダンスの流行現象を伴う大衆文化を支えたのは、モダンガール／新しい女たちであった。この時代、『東京行進曲』にみられるように、歌謡曲は大衆小説や映画やレコードと一体になって宣伝されるようになり、流行現象がマスコミによって作られた初めての時代であった。化粧品や衣装などの消費物資にお金を費やしたのもモダンガール／新しい女であった。モダンガール／新しい女は最先端のモードに関する知識、特にアメリカ文化に関する情報を渴望し、女性誌やモード雑誌は、最新流行のモードやアメリカ型生活様式を紹介して、消費拡大の宣伝機関の役割も果たした。イメージ先行気味のモダンガール／新しい女のイメージは当時急成長したマスコミが作り上げたものであった。

ドイツでは第一次世界大戦、日本では大正大震災といった大惨事が、女性の経済的・精神的自立を促し、女性は職業を持つことによって、従来の道徳や家族規範から離れ、より自由な生活を楽しめるようになった。女性は、スポーツによって健康と、足の長い美しい肉体を手に入れ、ポプヘア(断髪)に短いスカート姿で、女性の男性化という非難を受けながらより機能的な生活を楽しめるようになった。服装は性差別のシンボルである。その証拠に近代日本で男性の断髪・洋装がマスコミによってたかって叩かれたことがあったろうか。女性の断髪・洋装にはモダンガール／新しい女の男女同権を求め、性差別に反対する彼女たちの自己表現を認めなければならない。

この時期家父長制の柱であった性道徳も衰退し、モダンガール／新しい女は自由恋愛、自分の意志による結婚を求めるようにもなった。また酒やタバコといった男性専用の嗜好品も楽しむようになった。男性社会の中のオアシスのように大都市ではモダンガールたちのレズビアン文化も花開き、雑誌やレズビアン専用クラブで女性たちはここを開いた。フェミニズム運動やロシア革命の影響で、男女同権の思想が普及し、職場や家庭における男女平等が求められた。

日独のモダンガール／新しい女の現象の共通点は、まず女性の人権を求めるフェミニズム運動の伝統が挙げられるだろう。次に1920年代の享乐的なアメリカ文化と男女平等を掲げるロシア社会主義文化の影響、さらに第一次世界大戦敗戦や大正大震災といった大惨事がもたらした女性の社会進出や価値崩壊現象、それに伴った女性の精神的・経済的自立の傾向も挙げられよう。また産業の発展や産業構造の変化による急速な都市化とサラリーマンの急増もこうした現象の共通した背景である。両国のモダンガール／新しい女は、当初から非難の集中砲火を浴びた点も共通である。左翼からは消費主義を、右翼からは反道徳を、またフェミニズム内部からは、モダンガール／新しい女に隠された性別役

割容認・結婚願望を批判された。また日独に起こった戦争賛美・男性中心のファシズムのなかで半ば強引に終止符を打たれた点も共通である。

ただドイツのモダンガール／新しい現象では、新しい女という用語の使用範囲が独特で、日本やその他の外国と異なっているし、レズビアン文化の成熟度も日本と比べると、ドイツは突出している感が拭えない。またドイツではアメリカ文化、ロシア社会主義文化に対する拒否反応も強いのに比べ、日本には西洋文化に関する羨望から、西洋文化への手放しの礼賛の傾向がある。

ともあれ、1920年代には都市の巨大化、都市サラリーマン層の急増、映画や大衆音楽を中心とする大衆文化の成立とアメリカ文化の世界的普及が見られるなかで、日本においてもドイツにおいても女性性は男女同権へ向けて権利を拡大し、恋愛や結婚や家庭において従来の男性中心の性道徳からより自由になっていった。一部の大都市に限定されていたとはいえ、1920年代の自立した働く女性たちは現代女性の直接の先祖である。

女性の男性化は、一方では男性に恐怖を呼び起こし、一方では男性化した女性への新たな性的欲望も開発した。モダンガールの中には、そうした男性の欲望を内面化する傾向と男性を排除して女性同盟を結成する傾向が同時に存在した。それでも1920年代は大衆の中の働く女性が、不完全とはいえ歴史上はじめて男性から精神的にも経済的にも独立するという夢を実現した時代であった。

註

モダンガールにはモダン・ガールやモダン・ガールなどいくつかの表記法があるが、本稿では本の題名や引用文を除いて、モダンガールに統一した。

- 1) 水原明人『「死語」コレクション』、講談社、1996年、178頁。
- 2) 大宅壮一『モダン層とモダン相』、金鳳社、1930年（鈴木貞美編『モダン都市文学2 モダンガールの誘惑』、平凡社、1989年所収、397頁）
- 3) 『婦人の国』第2巻第5号、新潮社、大正5年（『現代のエスプリ 188号』、至文堂、1983年所収、83頁）
- 4) Kessemeier, Gesa: Sportlich, sachlich, maennlich: edition ebersbach, 2000.
- 5) 北澤秀一「モダンガール」（雑誌『女性』、プラトン社、1924年8月号所収）
- 6) 新居格「モダンガールの心臓」（『季節の展望者』人文會出版部、1927年所収）
- 7) 片岡鐵兵『モダンガールの研究』、金星堂、1927年。
- 8) 清澤冽『モダンガール』、金星堂、1926年（鈴木貞美編『モダン都市文学2 モダンガールの誘惑』、平凡社、1989年所収）
- 9) 平塚らいてう「モダンガールについて」「かくあるべきモダンガール」（『平塚らいてう著作集4』、大月書店、1983年所収）
- 10) 山川菊栄「モダンガール モダンボーイ」（『山川菊栄集4』、岩波書店、1982年所収）
- 11) 吉見俊哉「帝都東京とモダニティの文化政治」（小森陽一他編『岩波講座 近代日本の文化史6 拡大するモダニティ』、岩波書店、2002年所収）
- 12) 久野豊彦「あの花！この花！」鈴木貞美編『モダン都市文学2 モダンガールの誘惑』、平凡社、1989年所収）
- 13) 龍膽寺雄「髻路スナップ」（海野弘編『モダン都市文学1 モダン東京案内』、平凡社、1989年所収）
- 14) 川本三郎『林芙美子の昭和』、新書館、2003年、33頁。

- 15) 林芙美子『放浪記』森まゆみ解説、みすず書房、2004年、35頁。
- 16) 林芙美子、前掲書、58頁。
- 17) 川本三郎、前掲書、43頁。
- 18) 林芙美子、前掲書、124頁。
- 19) 川本三郎、前掲書、79頁。
- 20) 吉屋信子『花物語（上）』、国書刊行会、1985年、2頁。
- 21) 高橋康雄『断髪する女たち』、教育出版、1999年、12-13頁。
- 22) 高橋康雄、前掲書、25頁。
- 23) 吉武輝子『女人 吉屋信子』、文藝春秋、1982年、14頁。
- 24) 吉屋信子『花物語（下）』、国書刊行会、1985年、90頁。
- 25) 吉武輝子、前掲書、112頁。
- 26) 平井正、岩村行雄、木村靖二『ワイマール文化』、有斐閣、1987年、53頁。
- 27) 平井正、岩村行雄、木村靖二、前掲書、199頁。
- 28) Kracauer, Siegfried: Die Angestellten, Suhrkamp, 1971, S.15.
- 29) 木谷勤、望月幸男編著『ドイツ近代史』、ミネルヴァ書房、1992年、199頁。
- 30) 木谷勤、望月幸男、前掲書、130頁。
- 31) 渋谷哲也「観る、演じる—モダンガールと映画」（田丸理沙、香川檀編『ベルリンのモダンガール』、三修社、2004年所収）参照
- 32) Baum, Vicki : Menschen im Hotel, Bertelsmann Lesering, 1961, S.64.
- 33) ebenda. S.67.
- 34) 河合節子、野口薫、山下公子編『ドイツ女性の歩み』、三修社、2001年、頁324。
- 35) 石井香江「集う—ベルリンに花開いた〈女ともだち〉のサブカルチャー」（田丸理沙、香川檀編『ベルリンのモダンガール』、三修社、2004年所収）参照
- 36) Mischa Spoliansky 作曲, Marrcellus Schiffer 作詞: Wenn die Beste Freundin (CD ウテ・レンパー／キャバレー・ソング、ポリグラム、POCL1702、1996年所収)
- 37) 石井香江、前掲書、258頁。