

月例研究会（2022年11月2日）

## 戦前の格差社会と映画

——大都映画のプレゼンス

宜野座 菜央見

今回が初めての報告で、オンラインならではのハプニング（スライド・ショーが作動しない）に戸惑いつつも現場のご協力で終わることができた。報告後、お三方から貴重なご質問をいただいたが、報告者の答えは不十分だったので、この場で、少し付言させていただこうと思う。

榎一江氏からのご質問に対しては、農民が主たる観客層ではなかったことを述べた。大都映画の創業者河合徳三郎はターゲット観客層を丁稚奉公人、女中・女工・職工ら、学歴では尋常小学校卒（12歳）、高等小学校卒（14歳）で世の中に出た人々を想定した。人口規模に応じた映画館分布の統計を報告者は示せないが、映画を楽しむことが都市文化の享受であったことは間違いない。ただし、農村でも映画への関心は高く、雑誌が都市文化（映画）と農村を繋ぐメディアであった。ステイル写真を添えて掲載された映画のストーリー記事は農村の読者から歓迎されていた。管見では、都市・農村を問わず、時代に取り残されたくない、映画を通じて時代の先端、あるいは「同時代性」を共有したいという強い欲求が存在していた。

清水剛氏からのモガに関するご質問に対しては、大都映画のスクリーンでもファッショナブルなモガが登場したことを述べた。女性映画中心の松竹は華美なまでのファッション性だけでなく、ヒロインを主体的に行動する存在として知性化する演出を試みたのに対し、大河百々代を典型とする大都モガは、男性探偵ヒーローの

助手役、いわゆるマスコット・ガールとして花を添える存在だった。大都モガは衣装・髪型で「外見」を流行に合わせても、内面の表象でややこしい葛藤・ドライな合理性を示すことはなかったようだ。常連客を困惑させる複雑さは不要だった。また、拙著『モダン・ライフと戦争』で指摘したが、1930年代のスクリーン・モガは穏健化しており、大都映画に限らず、谷崎潤一郎の『痴人の愛』のナオミのようにジェンダー規範を揺るがす挑発性は不在だった。

こうした大都映画の在り方（さらに満州事変終息後の日本映画全体）には、社会の現状を批判する政治性はない。むしろ既存の支配秩序を支える諸々の価値観を観客に鼓吹した点で、映画を「国家のイデオロギー装置」の一つにカウントしたアルチュセールのイデオロギー論の典型例である。

とはいえ、発声映画が主流になった時期に時代遅れのサイレントで製作された大都作品（一例が琴糸路主演『乳房』1937年）を支持した全国のファン層の存在は見逃せない。活動弁士に関する質問をされた鈴木玲氏のご指摘通り、大都映画は「ニッチ」を活かし成功した会社だった。「経済の二重構造」の伝統的セクター（労働搾取と生活保障を分離できない）の慣行、「文化の二重構造」の非エリート層のテイストを熟知した河合が、彼の流儀が許容される間に手腕を発揮したのである。重要なことは、労働者階級の視線による世界観の提示は、大都のターゲット観客層にとって強いアピールであり続けた点である。

こうした経済的・文化的に分断された社会を国民統合へと牽引したのが日中戦争だった。映画産業が国家によって再編された時、大都映画は消滅させられたのである。

（ぎのざ・なおみ 法政大学大原社会問題研究所客員研究員）