



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	北海道大学文学研究院紀要, 第179号, 全1冊
Citation	北海道大学文学研究院紀要, 179
Issue Date	2026-07-26
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/100039
Type	journal
File Information	00_179_all.pdf



北海道大学

文学研究院紀要

第 179 号

北海道大学文学研究院

2026

北海道大学

文学研究院紀要

第179号

北海道大学文学研究院

2026

目次

ルイス・ボルツ写真の「反風景」性……………浅沼敬子……………

幸田文『流れる』論——芸者置屋の中の分断と権力関係……………水溜真由美……………

ルイス・ボルツ写真の「反風景」性

浅 沼 敬 子

はじめに

1975 年 10 月から 1976 年 2 月にかけて、ニューヨーク州ロチェスターのジョージ・イーストマンハウス国際写真博物館（当時）で開催された《ニュートポグラフィックス—人間がつくりかえた風景の写真—/New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape》¹⁾ は、「風景」概念の歴史を変えた画期的展覧会としてその名を写真史に刻んでいる。さまざまになされてきた同展の評価に本稿で立ち入ることはしないが、同展が、自然の美や雄大さを称賛するとくにアメリカの風景写真の伝統に対し、自然の他者性の観念を廃棄し、人の日常生活とその環境に目を向けた革新的展覧会だったという見解は広く共有されてきた。同展にはドイツのベルント&ヒラ・ベッヒャーの炭鉱建造物写真が含まれていたが、夫妻以外 8 名の展示参加者——ロバート・アダムズ、ルイス・ボルツ、ジョー・ディール、フランク・ゴールケ、ニコラス・ニクソン、ジョン・ショット、ステイヴン・ショア、ヘンリー・ウェッセル・Jr.——は皆アメリカ人で、彼らの写真の提示するイメージは、アメリカの風景の新規性を人々に強く印象づけた。

ヘンリー・ウェッセル・Jr の路上から撮影された住宅群、ルート 66 沿いのモーターを撮影したジョン・ショット、コロラド州の新興住宅地を撮影したロバート・アダムズ、ニューメキシコ州の郊外住宅を撮影したジョー・ディールらの写真は、戦後アメリカにおける郊外の拡張と車社会の進展、「自然」の消滅といった諸特徴と関連づけて語られてきた²⁾。本稿が対象とするルイ

ス・ボルツも、高速道路沿いにつくられた新興住宅地の建物を撮影した《簡易住宅/The Tract Houses》(1969-71)、かつての銀などの採掘地がリゾート地として再開発される様子を撮影した《パークシティ/Park City》(1978-80)他、他の「ニュートポグラフィックス」³⁾の写真家たちと関心を共有していることは間違いない。にもかかわらず筆者がことさらにルイス・ボルツに着目し取り上げるのは、ボルツが「芸術家・批評家」⁴⁾に括られるほどクリティカルなテキストを少なからず残しているためだけでなく、彼の風景写真の異様にコンセプチュアルな——あるいは人工的とも抽象的ともいえるかもしれない——様相のためである。その異様さがとりわけ際立つのは、新築の何十もの企業建築の外観がその直線性と平板さを強調して並べられたボルツ初期の代表作『カリフォルニア州アーヴァイン近郊の新工業団地/The new Industrial Parks near Irvine, California』(1974)であろう。建物の外壁を照らすカリフォルニアの強い光は強い影を生み、観者の視線が建物内部に侵入するのを防ぐ。人が排されたそれらの光景からは、全体に強く排他的、疎外的な印象を受ける。本稿は、こうしたボルツ写真の異質さをボルツ自身のコンセプトから説明し、さらにそのコンセプトと写真の「反風景」性を指摘する。本稿第4節で詳述することになるが、「反風景」とは、人が自らの営みを追求していくなかで逆説的につくり出してしまう自分たちに敵対的な環境、土地のことであり、住宅地、産業団地の新しさとともに解体、崩壊、廃棄の側面を示したボルツは「反風景」の概念を予示した風景写真家といえるのである。

1. ボルツの 1960-80 年代の写真シリーズ

—— 建物、土壌、がれき、廃棄物 ——

2017年にマドリードのマフレ財団(Fundación MAPFRE)で開催されたルイス・ボルツ回顧展カタログに寄せた文章で、ウルス・シュターヘルはボルツの写真歴を二つの段階に分けている⁵⁾。第一段階を、ボルツの活動拠点がアメリカにあり、その被写体が大きく風景、土地にあった1969-1989年とすると、拠点をヨーロッパに移し、関心を大きく映像メディアそれ自体に移

した1989年以降は第二段階となる。本稿では、風景、土地に関する表現をテーマとするため、第一段階のボルツ写真を取り上げるとして、以下、シュターヘル⁶⁾の記述を参照しつつ同時期の主要作品を中心に概観してみよう。

ルイス・ボルツの写真歴は長く、本格的に写真をはじめたのは11-12歳の頃とされる⁶⁾。おそらく早熟な少年だったボルツは、当時地元でカメラ店を営んでいたウィリアム・カレントの教えを受け、ロバート・フランクやライト・モリスらの写真集や写真雑誌に親しんで育った。とくに言及されるのは地元カリフォルニアの伝説的写真家、エドワード・ウェストンであろう。都市を忌避してカリフォルニアの自然保護区に隠棲し、美しい女性を伴い、メキシコと行き来しつつ自然風景を撮影しつづけたウェストンは、若い日のボルツにとって、後に「私はウェストンになりたかった」⁷⁾と懐古するほど憧れの存在だった。ウェストンの生き方に対する憧れだけでなく、彼の被写体に対する抽象的なまなざし（細部の形態に対するこだわり）を、おそらくボルツは受け継いでいる。ともあれボルツは19-20歳頃には「手つかずの」自然を撮りつづけたウェストンの伝統から離れ、街路に停められた車、道路脇の看板など、より人工的で日常的な光景をカメラに収めるようになっていく。そうした日常的写真の集合体が『プロトタイプ作品集/The Prototype Works』(1967-76、以下『プロトタイプ』と略す)である⁸⁾。

ヴォルフガング・シェッペが「秩序」と「無秩序」の表現で分析したように⁹⁾ボルツの1960-80年代の作品は建造と解体という相反する二つのベクトルを持っており、回顧的に見ると、1970年代を通じて前者から後者へ重点が移行していく。『プロトタイプ』と連動しつつ、最初にボルツがシリーズとして発表したのは『簡易住宅』(1969-71、25点)で、カリフォルニアの海岸から内陸に向かって、高速道路沿いにつくられた新興住宅地の建物が被写体だったという。新築建築群のため本来はピカピカのはずだが、ボルツ写真の独特の質感によって——シュターヘルはこの独特の質感について「汚れた、粗い、未だに漆喰の塗られていない小さな家々の表面」¹⁰⁾と表している——、あたかも使い古された後に放置されたゴーストタウンのような外観で、各建物の全体や一部がフレームに収められている。

ボルツは『プロトタイプ』でカリフォルニアのさまざまな場所を撮影しており、その中にはカリフォルニア州アーヴァインの写真も含まれている（例：1968年の『アーヴァインの牧場/Irvine Ranch』）。1974年に写真集として発表され、ボルツの代表作の一つとなる『カリフォルニア州アーヴァイン近郊の新工業団地』（1974）は、農場や牧場が大きく工業団地として様変わりした様子をフレームに収めている。全51点の写真の大部分を占めるのは工業団地内の企業・倉庫建築で、『簡易住宅』で部分的に採用した建築壁面の大写しを大きく採用し、画面の中間的トーンを抑えることで、抽象的といえるほど平坦な画面が提示される。建築の壁面写真の間に、ところどころ残る草地や、基礎工事中の土地の写真が挿入されることで、同工業団地が未だ建設途上であることも示唆されるのだが、おそらく1974年当時新しく輝かしく見えたであろう新興の企業建築群が、本稿冒頭でも述べたようにモノクロで単調かつ執拗に繰り返される光景に不気味さを感じる観者は多いだろう（人は写っていない）。

土地開発に対するボルツの関心は、宅地を撮影した『メリーランド/Maryland』（1976）、『ネヴァダ/Nevada』（1977）を経て、1978-80年の大作『パークシティ/Park City』（102点）に繋がっていく。『パークシティ』は、19世紀に銀などの採掘で賑わいつつも長く休閑状態にあった土地が、ディベロッパーによって田園都市へ開発されていく様子を収めたシリーズである。ボルツは、『ネヴァダ』でも新興住宅地を取り囲む地形的光景をも撮っているが（シリアルに提示される場合はおおむね地形風景が住宅地より先の順で紹介される）、『パークシティ』でも、開発地域の全貌を引きの構図でフレームに収め、次いで地域の各区域における開発の諸相を、あるときは集落として、あるときは完成した個別建築の外観として提示し、さらに建設途上の建築物の内部をも撮影するという、包括的で説明的といえる構成を採っている。『パークシティ』はボルツの作品史上の転換を示したシリーズともいえる。というのも、既に言及した建造と解体という相反的相貌を共存させつつも後者を強調した同シリーズは、回顧的に見れば、1980年代の『サンクェンティン・ポイント/San Quentin Point』（1981-83）から『キャンドルスティック・

ポイント/Candlestick Point』(1987-89)までの資材や廃棄物を写した諸シリーズを予告する作品群と見なし得るからである。実際、ボルツは『パークシティ』で、新築された家屋群と乱雑におかれた資材や土、周辺の植物などを同一構図内に収めることで、家屋の解体状態をも強く示唆している。建物内部の写真群に至っては、建設中の残余物を多く写すことで、解体中の写真にすら見える例も少なくない。ボルツの同シリーズについて書いたフーベルトゥス・フォン・アーメルンクセンは、美術家ロバート・スミッソンの「建てられるものは建てられた後に廃墟化するのではなく、建てられる前から廃墟へ向かっているのである」という「逆行的廃墟/ruins in the reverse」の概念との共通性を指摘した¹¹⁾。

既述のように、1980年代のボルツの風景写真は、解体、廃棄といった様相を強めていく。1981-83年の『サンクエンティン・ポイント』(58点)でボルツはサンフランシスコ湾沿いのゴミの埋め立て地を、1986年の『止むことのない火の極圏/Continuous Fire Polar Circle』(7点)では煙気の立ち上るゴミの山を撮影した。1986-87年『レノ近郊/Near Reno』(14点)では、銃で穴だらけになったテレビやキャニスター、ヤギの死体などが地面に放置された都市の光景を写している。

1987-89年の『キャンドルスティック・ポイント』(72点)の撮影地は、第二次世界大戦時造船所として使用されたロサンゼルス湾の埋立地で、深刻な汚染地でもあった。流木やがれきや土砂の堆積、それらが集め取られてむき出しになった土地、そこに生える草木といった被写体が示すように、キャンドルスティック・ポイントでは再開発が進みつつあった。1974年の『カリフォルニア州アーヴァイン近郊の新工業団地』では主に新築の企業建築をフレームに収め、1978-80年の『パークシティ』では再開発途上の都市や建築を撮影したボルツだが、『キャンドルスティック・ポイント』ではがれき類が除かれならされた広大な土地と、土地を囲むフェンスこそ収めているが、建物を前景化しない(背景には沿岸の建造物が写っている)。キャンドルスティック・ポイントはやがてパークシティ同様、人々が「自然」に親しむ人工の場につくりかえられていく。同作後ボルツの被写体は土地から離れ——『キャ

ンドルスティック・ポイント』でボルツは一部カラー写真を導入し、「ニュートポグラフィックス」の典型だったモノクロ写真からも離れた——、建物だけでなく土地をも巻き込んでいく資本主義やテクノロジーといった、より抽象的な概念の映像化へと向かっていったように見える。

2. 土地と建築

前節で粗述したように、1960-80年代のボルツは大きく土地の変容に目を向けた。本節では、ボルツがこの主題に着手した理由について、写真家の言葉から探してみたい。

大きな主題だがはじめに付言しておくならば、アメリカ風景写真の伝統において「西部」は、ティモシー・オサリヴァンら19世紀の西部開拓写真から20世紀前半期のアンセル・アダムズやエドワード・ウェストンに至るまで、長く豊かな被写体としての伝統を有している。前節で触れたように、少年期のボルツの前には、父のような存在だったウィリアム・カレントを含め、エドワード・ウェストンやその子ブレット・ウェストンなどカリフォルニアに一拠点を置いてアメリカ西部の自然風景を撮影する写真家たちの伝統が極めて身近に存在した。

ボルツはカリフォルニアのニューポートビーチに生まれ、オレンジカウンティで育った。ボルツによれば、「信じられないほど人口の少ない」その小さな町は、ボルツがカレッジを卒業する1969年には人口400万にまで膨張し、リチャード・ニクソンという大統領を輩出するにいたった¹²⁾。急激すぎる人口増加に圧倒されたボルツが、事態を咀嚼するためにはじめたのが写真撮影だった——ボルツはそう回想する。前節に記したように、ボルツが明確に新興居住地を主題に撮影したのが1969年開始の『簡易住宅』で、1974年に発表した『カリフォルニア州アーヴァイン近郊の新工業団地』では空港に近接してつくられつつあった広大な建築群を撮影している。つまり、現実に進む大規模な土地の造成と風景の変容がボルツの1960-80年代の写真群の契機となったのである。

ボルツは1974年、写真シリーズ『カリフォルニア州アーヴァイン近郊の新工業団地』に関して、「南カリフォルニアにおける近年の産業発展についての覚書」¹³⁾というテキストを発表した。以下、冒頭の数項を挙げてみよう。

(＊土地開発の¹⁴⁾) 典型的な位置関係：未開発の土地であること。高速道路及び空港への接続が最重要。次に考察されるのが鉄道及び海上輸送。

(＊土地開発の) 場所選択における典型的な考察点：ならす度合いを最小限にとどめ、余分な土壌を要しない、あるいは基盤工事上の問題をひき起こさない平坦地。典型的な被選択地は谷底あるいは川の氾濫原である。この種の土地は農地として使用されていることが多く、一つの、あるいはそれ以上の大規模産業地域の開発は、オレンジ郡やサンタクララ群の一部で見られたように、地域経済の深刻な断絶をひき起こすおそれがある。これらの土地では農業はほぼ完全に工業開発にとって代わられた。

(＊土地開発の) 典型的な場所計画：ディベロッパは、通常一つの郡や一つの地域のマスタープランに沿って産業地域全体の計画を立てる。場所は通りやブロックの単調なグリッドに分割される。このグリッドパターンが乱れるのは開発地の端のみで、そこでは湾曲する側道を通じて高速道路に繋がるか、昔からの道路に行き当たる。広い内通りは、大型車両が何台も通れるよう設計される。区画やセットバック、その他の区分けはマスタープランに組み込まれており、開発全体を通じて画一的に維持される。...

つづいてボルツは建築の画一性、産業地域に誘致される業種や企業名、環境との関係、経営の安定性等、合衆国西部の土地開発の特徴を列举していく。ボルツの記述は、建築工法の規格化だけでなく、誘致企業の多くが合衆国の助成を受けており、航空、情報、余暇等新産業が多いことにも及ぶ（例：航空産業 Semicoa 社）。外観の特徴を列举したテキストだが、おそらくボルツは新工業団地開発の背景に国家があり、軍事的要素との関わりがあることを示唆しているのである。

1960-70年代のボルツにとって、「不可視性/invisibility」は自らの活動を導

くキータームだった。「不可視」の語を使用した箇所ではないが、その意味を説明した発言箇所を以下引用しよう。

... おそらく私が学生だった頃、時代は機械の時代から、何も目に見える形では示されない電子の時代に移行したのです。... 私がカリフォルニアのアーヴァインに向かったのはそのためで、そこで私ははじめてあの産業団地をくまなく写真に収めました。アーヴァインは、とりわけ、世界中で高く評価され、きらびやかに計画された産業環境でした。... 私にとってはこれが、ヴァルター・ベンヤミンの『クルップ工場で起こっていることを人が知ることはない』¹⁵⁾ という発言を超えた事態でした。ええ、何が起きているかを人が知ることはないでしょうし、知らないのは偶然ではありません。これがまさに隠ぺいの建築であり、計画なのです¹⁶⁾。

既出の「南カリフォルニアにおける近年の産業発展についての覚書」と以上の発言を組み合わせるならば、アーヴァイン周辺地域に軒を連ねる航空宇宙や情報に関連する企業群の事業内容は、かつての重工業と異なって知覚しづらいものであり、企業名もイメージ的で事業内容と直接には結びつかない。土地開発も建築も不可視の構造、システムによって画一的、規格的に進捗するのであれば、現実の都市や建築は「隠ぺいの計画/a planning of concealment」というほかない——ボルツのテキスト、発言が示唆するのはこうした世界観であろう。そしてその「隠ぺい」には国家的、軍事的過去も含まれる。ボルツは同談話で、第二次世界大戦時の貨物用航空機のために使われたアルミニウム加工技術が戦後いくつかの企業を生み出したこと、戦時中の組み立て技術が戦後日常的に使用されるようになったことに言及しており、事業の軍事的由来を明かさないという意味でも、現実の建物は「隠ぺい」なのである。1970年代前半期のボルツが住宅や企業建築など建造物の反復的提示によってこの不可視の次元を示唆しようとしたとすれば、土やがれきに焦点を移した1980年代のボルツは、建築のような「上物」だけでなく、それらを支える土地、土壌もまた国家と軍事、それと結びついた資本の意図が絡み合う

システムに組み込まれていたことを示そうとしたと解することができるかもしれない。埋め立てられた人工的な土地の上で土やがれきが次の造成のために撤去される様子を収めた『キャンドルスティック・ポイント』は、まさにその事態を示す作例といえる。

なお、ボルツは前出の引用の直前に、写真が本当に 19 世紀に発明されたのかどうかの議論の真偽はともかく…と前置きをしたうえで、写真の位置づけについて言及している。

... いずれにせよ写真が産業革命の産物であることに変わりはありませんが、とくに興味深いのは、写真がまもなく産業 (industrialism) を撮影するようになったことです——つまり、写真が自らのおそるべき両親にそのガラスの眼を向け返したということです¹⁷⁾。

ボルツは写真について、それ自体産業の申し子であるがゆえに、「人間の眼とはどこかしら区別されるもの (something discernable to human eyes)」を捉えることができる媒体、人間の知覚ではなく論理によって捉えられ得る構造を示唆し得る媒体と位置づけている。既述のようにボルツにとって写真がもっとも手近で慣れ親しんだ表現手段であったことは確かだが、ボルツが写真を選択したのは、その媒体の本来的ミッションとは何かを考究した上で、現実を起こっている大規模な土地の変化の超知覚的次元を捉えるに最適の手段と考えたからではなかったか。

3. 二つの「西部」

「ニュートポグラフィックス」の写真家のうち、「西部」を明確に主題に掲げたのはロバート・アダムズだろう。19 世紀のとりわけティモシー・オサリヴァンの開拓写真にインスパイアされたアダムズは、自らもコロラド州等に赴き、20 世紀後半期の「西部」風景を撮影した。1974 年に刊行した写真集『新しい西部——コロラドのフロントレンジ周辺の風景——/The New West:

Landscapes along the Colorado Front Range』¹⁸⁾の写真群は、19世紀の西部開拓時代以来憧憬の対象だったロッキー山脈が、道路やスーパーマーケット、ガソリンスタンド、規格住宅等の普及によって卑俗化した20世紀の状況を写し出した点で、1975年開始の《ニュートポグラフィックス》展の注目点の一つとなった。

ボルツは1971年から1972年にかけてニューヨーク近代美術館で開催されたロバート・アダムズとエメット・ゴーウィンの二人展を実見し、アダムズを自らの授業に招いた¹⁹⁾。アダムズの写真集『新しい西部』にも感銘を受けたボルツは、『アートインアメリカ』に、写真集と同名の書評「新しい西部 / The New West」(1975)を寄せてもいる²⁰⁾。

同テキストには、「自分と同じ問題に取り組んでいる」²¹⁾と感じた相手に対する評であるためか、アダムズというよりボルツ自身について書いているように読める箇所もある。たとえば以下のような文章は、アダムズ作品の評という形式をとったボルツの土地観の表れのようにも読めてしまう。

第二次世界大戦後、そして復員兵援護法 (GI Bill) によってアメリカに展開することになった郊外の光景が、その成長の速度と規模でもって伝統的な都市のあり方 (urbanism) を制圧してしまった。早く帰るというただそれだけのために役立つよう考案され、絶望的なほど自動車に依存して、新興の都市ならざる都市 (non-cities) が、多くの州間高速道路沿いに不定形に生み出されてきた。拡散していく都市は、いまようやく考慮されはじめたエコロジー上の脅威をもたらしつつ、自らが飽くことなく消費していく土地に対してだけでなく、本来の都市のあり方に対しても敵対的なのである。...

アダムズがわれわれに示しているのは、これら人間のつくり出した構造がいかにはかなく見えるか、それらがコロラドの高地にいかになごちなくのっかっているかということだ。それらがこれほどごちなく占拠する、乾燥した、不親切な土地に対して、何の防御にもならないトレーラーパークや簡易住宅 (tract houses)。これらの構造物に「家/home」だの「シェルター / shelter」だのといった観念を連想するのは不可能で、それらはむしろ、「爆心

地／Ground Zero」の核実験場周辺にある実験施設にこそ実によく似ている。

このアダムズ評では、両者の写真の相違がボルツ自身によって示唆されてもいる。とくに着目すべきは「光」の解釈の違いだろう。『新しい西部』序文において、ロバート・アダムズは前半でこそ、かつて崇高と美の対象だったアメリカ西部のロッキー山脈がどこもかしこも規格住宅や看板で溢れていることに批判的に言及しているが、後半においてはそうして人工物が跋扈する光景をも「風景」として肯定する²²⁾。アダムズによれば、『新しい西部』の真の主題は陽の光であり、その下では平俗的な人工物も自然対象も違いはない。光の下では、人間の営為など取るに足らない徒労に過ぎないとアダムズは書く。こうしたアダムズの光の概念について、ボルツは「贖罪的性質」を持つ、「神の恩寵 (divine grace) の変色したメタファー」²³⁾と評する。つまり人間が大地に対して与え続けた損壊を神の名で許容する光であると解するわけだが、それに対してボルツが提示するのは、その下に休息も日陰ももたらさない過酷な光の解釈である。ボルツによれば、アダムズが写し出すコロラドの強烈な光は「乾燥し、疲弊した土地の亀裂の一つ一つをさらに深める永久の昼光」²⁴⁾だという。

ここで、ボルツによるアダムズ評を離れ、マシュー・ウィトコフスキーによるボルツのインタビューを再び参照してみよう。写真家にとって光が生命線であることはいうまでもないが、ボルツが1970年代当時光をどのように扱おうと考えていたか、ボルツ自身言及している箇所がある。

(＊ボルツの風景写真が極端に平板な印象を与えることについて)

光と影の問題ですが、私はそれによってイメージャリーが切り刻まれることをよしとしませんでした。私がしたかったのは——一つは全体を保つこと、二つめはイメージの外部のものを極力排除することでした。三つ目の理由は、私は光を写真の中に入れたくなかったのです。私は写真の内部から光が発光しているように見せたかった。私はイメージを明るく (luminous) 見せたいと思っていました。... 私はイメージが明るく見えてほしいと、ある意味

で、ほとんど自己発光的 (*self-illuminated*) に見えてほしいと、思っていたのです²⁵⁾。

外的な光を締め出して「自己発光的」に見える風景イメージを提示しようとした理由について、ボルツは、美術批評家クレメント・グリーンバーグに代表される、戦後アメリカの美術界に絶大な影響力を持った、絵画平面の自律性をめぐる諸議論を挙げている。ボルツは絵画と同様写真にも「真の自律性/a real autonomy」(同上)を付与したいと考えたのである。ボルツのグリーンバーグへの傾倒を写真作品の平面性に結びつけて解することは可能だが、本稿では、産業の超知覚的次元を捉えるのが写真の本来的役割であるとする、前節で見たボルツの写真観と結びつけて考えたい。そう考えたとき、外部からではなく写真の内部から放たれる「光」とは、陽光ではなく、産業が生み出した人工的な光となる。

ロバート・アダムズとルイス・ボルツは、いずれも1974年に刊行された『新しい西部』および『カリフォルニア州アーヴァイン近郊の新工業団地』によって、それぞれ「ニュートポグラフィックス」の代表的イメージを生み出した。両者はいずれもアメリカの「西部」であるコロラド州およびカリフォルニア州の、人工物が際限なく拡張していく光景を写真に収めた。しかし本節で挙げた光をめぐる解釈の違いは、二人の主題および意図の違いをも浮かび上がらせる。執筆者の考えでは、ロバート・アダムズの『新しい西部』は、主題としても、また写真のスタイルおよびそれを下支えする自然観の点でも、19世紀の西部開拓写真の伝統を受け継いでいる。アダムズ自身が東部ニュージャージー州出身であることに言及する必要があるかどうかは不明だが、大平原からロッキー山脈に至る州間道路沿いの光景を収めたアダムズの『新しい西部』は、主題として、合衆国東海岸からロッキー山脈に向かって西部開拓を目指した、19世紀の白人入植者の道程を踏襲している。そして、ロッキー山脈の神的な光が入植者による同地の自然の開拓と征服を認容する——自然の光は入植白人のいかなる営為も、いかなる結果も受け入れる——といった楽観的解釈は、たとえば山麓に無数に広がる小さな住宅の群れの上に

雲間から差し込む陽の光として、アダムズの風景写真に反映しているようにも見える。アダムズの写真はどこもかしこも平俗化された自然の姿を写し出しつつもなお、外光の神々しさに対する信頼があるように見えるのだ。

カリフォルニアに生まれ育ったボルツは、本節で取り上げたアダムズ論などでは「西部」の概念に迎合するものの、自らの談話などで同語を積極的に用いてはいない。いうまでもなく「西部」とは、東海岸から西進した入植アメリカ人の視点を含む呼称であり、カリフォルニアに生まれ育ったボルツがそれを内面化していたかは疑わしい。アダムズが入植アメリカ人の西進の歴史を1960-70年代にたどり直したのに対して、ボルツは、人口の爆発的増大、計画的、規格的に造成されながら無秩序に拡大していく宅地や工業用地を写しとることで、入植よりも新しい事態に目を向けており、そこに人の姿はない。アダムズの『新しい西部』には、新しい家を建造する人、スーパーの敷地で買い物をする老人など人の姿が認められるが、ボルツの写真では人の姿はより徹底して排除されている。カリフォルニア州、ネヴァダ州やユタ州など「西部」の戦後の土地開発がいかに非人間的——あるいは「超」人間的——であるか、ボルツはその写真で示しているように見える。

人工的な光を志向したボルツが、その写真で「非」あるいは「超」人間的状況を写し出そうとしたというのは矛盾かもしれない。しかし既述のようにボルツが、写真の本来的ミッションが産業（industrialism）を写すことにあると考えていたとすれば、その「矛盾」は、人間が生み出しながら人間的次元を超越していく産業の逆説性と符合してもいるのである。執筆者には、既出の「乾燥し、疲弊した土地の亀裂の一つ一つをさらに深める永久の昼光」といったボルツの発言が、彼の「爆心地」の発言と呼応して聞こえる。この言葉は、ネヴァダの地上核実験のイメージを彷彿とさせる。ボルツは同文で、核の威力をアダムズの写真に写しとられたコロラドの地にしがみついた簡素な家々と対比させた。不可視の核の力は、現実而建てられた知覚可能な家々よりはるかに強大で苛烈であろう。その写真のなかで家々に降り注ぐ光について、ボルツが写真内部から発せられるような人工的な光を求めたのは、家々のしがみついた土地を含む世界が、人の開発した不可視の力によって脅かされ

ている事態を表現しなかったからと解することもできる。第二次大戦中の軍事用技術開発が生み出したアメリカ西部の光景として、ネヴァダの核実験場の「爆心地」ほど明白な例が考えられるだろうか。

4. 「反風景」としての西部風景

前節まで、1960-80年代のボルツ写真の主題が新興住宅地や工業団地の建造をとまなう土地開発をひき起こすダイナミズムにあったこと、その現象を追究するうえで彼自身生まれ育ったカリフォルニアを中心としたアメリカ「西部」が好適の地であったことを確認してきた。軍事から商業に目的を変えつつ、大規模かつ規格的に展開される土地開発は、ボルツの世界観では、それ自体非人間的であるだけでなく、人の居住に対して本来的に敵対的であった。ボルツはそうしてそれ自体永続性を失った土地にしがみつくしかない人間の刹那的な住まいを、爆心地周辺の施設群になぞらえた。

ボルツをはじめとする「ニュートポグラフィックス」の写真家たちの風景写真を「システム」の概念をキータームに据えて論じたグレッグ・フォスター＝ライス²⁶⁾は、議論中、歴史家デーヴィッド・E・ナイの著作『アメリカの技術的崇高/American Technological Sublime』²⁷⁾に言及している。フォスター＝ライスは、ナイの著作に記された人々の核兵器への恐怖がレイチェル・カーソンの『沈黙の春』など1960年代以降の環境意識の高まりを準備し、「ニュートポグラフィックス」の写真につながったと主張したのである。

フォスター＝ライスが言及した著作『アメリカの技術的崇高』は、本節で参照するナイの『葛藤するアメリカの風景/Conflicted American Landscapes』の先行的著作といえるため、以下簡単に内容を要約しておきたい。——白人入植アメリカ人は、アメリカへの入植後、同地の自然をヨーロッパの「崇高」の概念を用いて称賛した。彼らはやがて困難を克服する自分たちの驚異的技術に対しても、同じく崇高と称えるようになる。ただし、合衆国で称賛されつつ推進された技術革新は、排他される人間も多く生み出していく。同書においてその流れの一クライマックスに位置づけられるのが、第二次世界大戦

中発足したマンハッタン計画と、戦後の航空宇宙研究および原子力利用であろう。崇高な技術的達成を追求してきたアメリカは宇宙進出と核兵器の開発および核利用に行きつき、人類が、自らを消滅させ得る力と共存する新しい時代をつくり出した。

既述したように、ナイが「反風景」の概念を大きく打ち出した『葛藤するアメリカの風景』²⁸⁾は、『アメリカの技術的崇高』の後続的著作といえる。ナイは同書でアメリカの南西部(“the Southwest”)を主な考察地に据えるが、その理由は、自然に対する異なった考え方、アプローチの共存が、その一帯に顕著に認められるからだという。ネイティブのアメリカ人が有する伝統的自然観、白人入植者が持ち込んだ自然観、具体的には手つかずの自然を賛美する「プリミティブな(primitive)」自然観、庭園や公園など自然と人工の共存に見られる「田園的(pastoral)」自然観、土地を完全な不動産とみなす「功利主義的(utilitarian)」自然観——これが加速すると土地に致命的ダメージを与えて最終的に人も住めない土地を生み出す——、さらにはキリスト教原理派の宗教的自然観…これらがなくまぜとなつてまとまりのない風景を生み出しているのが、ナイによればアメリカの南西部なのである。ここで私たちは、「西部」に目を向けたロバート・アダムズや本稿の対象であるルイス・ボルツのほか、ニューメキシコ州の郊外地を撮影したジョー・ディールら「ニュートポグラフィックス」の写真家たちの撮影地とナイの著作の対象地とが重なり合っていることに気づく。

本節でナイの『葛藤するアメリカの風景』を取り上げるのは、同書において提起された「反風景/Anti-Landscapes」の概念に着目するからである。同概念を大きく取り上げた同書第8章「核の反風景/Nuclear Anti-landscapes」でナイはまず、合衆国「南西部」が20世紀初頭に一定の文化的地位を獲得しながらも、第二次世界大戦前夜には軍事的展開の場と変わったことを指摘する。核実験の行われたロスアラモスはニューメキシコ州に位置し、アリゾナ州には広大な軍事施設キャンプ・ナヴァホが設置された。戦後の1950年にはネヴァダ州にネリス空軍基地がつくられ、核実験場も開かれた。同書の主な対象地域は「南西部」とされているが、同章でナイがフォーカスする都市

の一つハンフォード・サイトは合衆国西海岸最北のワシントン州に位置する²⁹⁾。第二次世界大戦中マンハッタン計画の一拠点としてつくられたプルトニウム製造区域ハンフォード・サイトは、1944年の稼働から1986-88年の原子炉および処理プラントの閉鎖まで4400億ガロンの汚染物質を土壤とコロンビア川に放出し、1989年には住民避難に至った。合衆国政府は同地の洗浄と回復に、1994年時点で1日につき400万ドルという巨額を投じたという。ナイは、ハンフォード・サイトを含む核関連施設の稼働が、ウラン鉱石の採掘などでネイティブのアメリカ人の労役に少なからず依拠しながら、土地を汚染し、彼らの健康のみならず文化的被害をももたらしたことを併述し、先住の人々の自然観と入植アメリカ人の自然観との亀裂を露わにしてみた。こうした状況からナイは、風景論者J・B・ジャクソンの「人間の集団的存続のための基盤あるいは背景としてはたらく、人のつくった、あるいは人によって飼いならされた構成」³⁰⁾という「風景」の定義に対して、人がその活動において逆説的に生み出した、自らに敵対的で排他的な環境として、「反風景」の概念を提起するのである。

ルイス・ボルツが1969-71年の『簡易住宅』を経て、1978-80年の『パークシティ』を境に土地の解体、放棄の様相に被写体を移していった時期から、ナイの『葛藤するアメリカの風景』が出版される2021年までには40年とも50年ともいえる年月がある。少なくとも1974年に『カリフォルニア州アーヴァイン近郊の新工業団地』を発表したとき、カリフォルニアのボルツの前には建てられてまもない建築群が並び、広大な土地が造成の過程にあった。しかしボルツがそれらを撮影した目的が、規格のかつ広範囲に行われる土地造成が隠れている、軍事的過去と反人間的側面を示唆することにあったことも本稿で確認してきた。ボルツはその隠ぺい性が規格建築の簡素さや実体のない企業名にほのめかされていることを指摘し、造成が汚染、崩壊、解体、廃棄、再造成と隣り合っていることを土砂や資材といった被写体の強調によって示唆した。これらのことからボルツ写真が、後に歴史家が提示する「反風景」という人間活動の排他性を予示していたと解することは十分可能だろう。

コロンビア川の豊富な水量などの条件から、第二次世界大戦中世界初のプ

ルトニウム工場がハンフォードにつくられた経緯を調査したケイト・ブラウンは、同地の従業員の居住区としてつくられた「排他的なベッドタウン」が、戦後合衆国に量産された郊外都市のモデルとなったことを記している。

(＊ハンフォード・サイトの白人従業員のために近隣につくられた計画都市リッチランドで) 何カ月かで地面をならして居住地域に変容させるのは革新的に新しい開発事業で、戦後は急造の郊外の風景をつくったものだった。レヴィットタウンの創建者であるビル・レヴィットは戦時に陸軍建築家として、共同体を大量生産する術を、リッチランドと似通った計画で学んだ。流れ作業による住居開発という点でも、リッチランドは流行をつくりだした³¹⁾。

ブラウンの著作では、情報を分け合いつつ競争的に展開したアメリカ合衆国と旧ソ連のプルトニウム製造工場のためにつくられた都市が人と環境を損なっていた過程が詳述される。ブラウンによる都市及び建物の記述は、前節で見たボルツの「これらの構造物…それらはむしろ、「爆心地/Ground Zero」の核実験場周辺にある実験施設にこそよく似ている」の文章と呼応する。ボルツは、自らの生まれ育った戦後のアメリカ、とりわけ西部に見られた宅地や工業団地の大量生産が核開発と関連していたことを、たとえ歴史家のように資料で証明することはなくとも、写真表現で示唆していたのである。

おわりに

本稿冒頭に記したように、1975年から76年にかけて開催された《ニュートポグラフィックス》展の文化的影響力は大きく、「ニュートポグラフィックス」は一種の時代様式となった。「ニュートポグラフィックス」の意義はなおさまざまに議論されているが、規格的ながら無秩序に増殖していく人間の居住・活動区域の「反」人間的性質を強く示唆した点で、ルイス・ボルツは同展の一つの極に位置づけられる写真家といえよう。本稿でも紹介したヴォルフガング・シェッペのように、ボルツ写真における建造と解体といった二面

性については指摘されてきた。それらを踏まえたうえで、本稿では歴史家デーヴィッド・ナイの「反風景」の概念を用いて説明を試みた。他方、本稿で検証不十分だったボルツ作品の視覚的特徴——単調さ、反復性など——については、ボルツと同時代の美術との関わりについて別途論じる際に改めて取り上げたい。

注

- 1) Exh. cat., *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, intro., by William Jenkins, International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, New York, 1975.
- 2) *Reframing the New Topographics*, eds., by Greg Foster-Rice & John Rohrbach, The Center for American Places at Columbia College Chicago, Chicago, 2013. 他。
- 3) 本稿では、展覧会の《ニュートポグラフィックス》展を指すときは《》で、展覧会に限定せず1970年代の様式をつくりだした写真家やその作品を指すときは「ニュートポグラフィックス」と表記する。
- 4) 引用は Matthew S. Witkovsky, “September 12, 2011,” in *Lewis Baltz Texts*, intro., by Matthew S. Witlovsky, Steidl, Göttingen, 2012, p.9. (*Lewis Baltz Texts* は以下、*Lewis Baltz Text* (2012)と略す。) ボルツは写真家だが、ファインアートの教育を受け(サンフランシスコ・アート・インスティテュート他でファインアートを専攻)、1971年にニューヨークのレオ・キャストリ・ギャラリーで最初の個展を開催して後キャストリの支援を受けている。
- 5) Urs Stahel, “LB,” in exh. cat., *Lewis Baltz*, Fundación MAPFRE, Madrid/Steidl, Göttingen, 2017, pp.11-24. (以下 Stahel, 2017 と略す)
- 6) “Lewis Baltz in Conversation with David Company,” in exh. cat., *Lewis Baltz*, Fundación MAPFRE, Madrid/Steidl, Göttingen, 2017, pp. 237-249. (以下 “Conversation with David Company” (2017) と略す) では、ボルツが最初のカメラを手にしたのが11歳で、1年経たずにローライフレックスに切り替え、自身の暗室を持って自身でプリントまで行うようになったと語っている。“Interview with Lewis Baltz (2009)” (2009 Nov. 15-17, by Matthew Witovsky, for the Archives of American Art’s Oral History Interviews of American Photographers Project, at Baltz’s home, in Paris, France.) によると、ボルツが「本格的に /seriously」写真をはじめたのは12歳とされている。 (“Interview with Lewis Baltz (2009)” <https://americansuburbx.com/2013/11/interview-interview-lewis-baltz-2009.html>, 閲覧日 2026 年 3 月 18 日。以下, “Inter-

- view with Lewis Baltz (2009)”と略す。)
- 7) “Conversation with David Company” (2017), p.238.
 - 8) ボルツは当初初期の写真グループにタイトルは付していなかったが、スイス、ベルンで見たジョセフ・コーススの展示にインスピレーションを受けて自身の初期作品群に援用したという。注6)のいずれのインタビューにも記載あり。
 - 9) Wolfgang Scheppe, “Lewis Baltz and the Garden of the False of Reality,” in *Lewis Baltz, Candlestick Point*, Steidl, Göttingen, 2011, p.99.
 - 10) Stahel, 2017, p.17.
 - 11) Hubertus von Amelnunx, “Park City – a Disposition of Irony,” in *Lewis Baltz, Park City*, Steidl, Göttingen, 2010, n.p.
 - 12) 本文の記述はボルツの回想に沿っており (“Conversation with David Company” (2017). 引用も同インタビュー 240 頁による), 歴史資料にもとづいたものではない。第二次世界大戦時, オレンジカウンティには軍の基地がいくつもつくられ, 大戦後退役軍人が南カリフォルニアに住み着いたことで人口は増加した。それでもオレンジカウンティには農地が多く残っていたが, 1950 年代半ばには徐々に宅地が増え, 新しい都市が編入され, 1963 年に群の人口が 100 万人に達したという (https://www.orangecountyhistory.org/wp/?page_id=38, 最終閲覧日 2026 年 3 月 21 日)。カリフォルニア州オレンジカウンティ出身のリチャード・ニクソンの大統領就任は 1968 年である。
 - 13) 本稿では以下の版を参照した。Lewis Baltz, “Notes on Recent Industrial Developments in Southern California,” in *Lewis Baltz Texts* (2012), pp.15–17.
 - 14) *は執筆者浅沼の追加。以下同様。
 - 15) ヴァルター・ベンヤミンがその『写真小史』においてベルトルト・ブレヒトの引用として記した語に由来か(「…状況を…非常にやっかいなものにする原因は, 昔とは違って, 単純なやり方での〈現実の再現〉が, 現実について何も語らなくなってきたことにある。クルップ工場や AEG 電機を写した 1 枚の写真は, これらの施設についてほとんど何も明らかにしない。」(ヴァルター・ベンヤミン著, 久保哲司編訳『図説写真小史』ちくま学芸文庫, 2003/1998 年, 50 頁/Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, ed., and with intro., by Wolfgang Matz, Alexander Verlag, Berlin, 2023, p.49.) ここでベンヤミンは, ブレヒトの言葉を引きつつ, 広告宣伝に使用され流通する写真イメージに対して, 20 世紀はじめのシュルレアリスム写真がそれらのイメージに亀裂をもたらした隠された次元をひき出す役割を果たしていると評価している。ボルツはベンヤミンが対象とした 20 世紀はじめよりも隠べい状況がより深刻となっており, 写真はその深い隠べいを暴かねばならないと論じている。
 - 16) “Conversation with David Company” (2017), p.241.
 - 17) 同上 (“Conversation with David Company” (2017), p.241.)。
 - 18) Robert Adams, *The New West: Landscapes along the Colorado Front Range*, intro., by

- John Szarkowski, Colorado University Press, Boulder, 1974. 本稿では Robert Adams, *The New West*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2000. (ドイツ語) を参照した。
- 19) "Interview with Lewis Baltz (2009)," n.p.
- 20) Lewis Baltz, "The New West," in *Art in America*, Vol. 63, No.2 (March-April, 1975), pp. 41-43. 本稿では Lewis Baltz, "The New West," in *Lewis Baltz Texts* (2012), pp.33-37. を参照した。
- 21) "Interview with Lewis Baltz (2009)," n.p.
- 22) Robert Adams, "Einleitung," in *op. cit.* (*The New West*, 2000), pp.15-17.
- 23) Lewis Baltz, "The New West," in *op. cit.* (*Lewis Baltz Texts* (2012)), p.35.
- 24) *Op.cit.* (*Lewis Baltz Texts* (2012)), p.36.
- 25) "Interview with Lewis Baltz (2009)," n.p.
- 26) Greg Foster-Rice, "'SYSTEMS EVERYWHERE'; New Topographics and Art of the 1970s," in *op. cit.* (*Reframing the New Topographics*, 2013), pp.45-69. フォスター＝ライスの論の目的は、1960年代の芸術家たちに共有されていた「システム理論」への関心をボルツァ「ニュートポグラフィックス」の風景写真群も表現したと指摘することにあると思われるが、彼の議論で「システム理論」は、理論というより閉塞的で疎外的な時代感覚に置き換えられているように読める。
- 27) David E. Nye, *American Technological Sublime*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England, 1994.
- 28) David E. Nye, *Conflicted American Landscapes*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England, 2021.
- 29) ハンフォード・サイトの例が示すように、ナイの「南西部」の概念は、「東部」から見た場合の「南部」と「西部」全域をも含んでいるだけでなく、場合によってはラブキャナルのような東部の汚染地も同書で取り上げられる。したがって同書における「南西部」は、実際の地域というよりは、アメリカにおける「功利主義的」自然観が他の自然観と矛盾しつつもたらず荒廃地の集約地と解したほうがよいかもしれない。
- 30) John Brinckerhoff Jackson, *Discovering Vernacular Landscape*, Yale University Press, New Haven/London, 1984, p.8.
- 31) 『プルトピア 原子力村が生みだす悲劇の連鎖』(ケイト・ブラウン著、高山祥子訳、講談社、63-64頁)/Kate Brown, *Plutopia: nuclear families, atomic cities, and the great Soviet and American plutonium disasters*, Oxford University Press, 2013, pp.41-42.

幸田文『流れる』論

——芸者置屋の中の分断と権力関係

水 溜 真由美

1 はじめに

幸田文『流れる』は、芸者置屋「鳶の家」の住み込み女中である梨花を視点人物として、鳶の家をめぐる人間模様を描く作品である。本作は雑誌『新潮』一九五五年一月～二月に連載された後、一九五六年二月に新潮社より書籍化され、同年秋に映画化された（『流れる』東宝・成瀬巳喜男監督、一九五六年^①）。

本作は発表後もない時期から、幸田文が柳橋の芸者置屋で住み込み女中として働いた経験を基にして書かれたことが知られていた^②。そのため、一方では、花柳界の裏面を描く「潜入ルポ」と見なされ、他方では、視点人物の梨花を幸田文と同一視する読み方がなされてきた^③。しかし近年では、テキスト内在的な読解が試みられている。たとえば、

小林裕子「身体の重みと動く身体——『流れる』について」（金井景子・小林裕子・佐藤健一・藤本寿彦編『幸田文の世界』翰林書房、一九九八年）は、梨花の視点に基づいて身体感覚や身体の所作をめぐる〈しろうと〉と〈くろうと〉の差異を浮かび上がらせている。藤本寿彦は「花柳界にかけの情報媒体」、「女中」の物語——『流れる』を読み替える——⁽⁴⁾において、梨花を「蕙の家」の内外に張りめぐらされた情報ネットワークを「統御」する存在として位置づけている。また「戦後世界を生きたる〈寡婦〉の行く末——『流れる』論」⁽⁵⁾では、梨花が戦後社会において「過酷な生」を生きたる寡婦として設定されている点に着目している。他方で、関礼子「幸田文原作・成瀬巳喜男監督『流れる』の世界」『女性表象の近代——文学・記憶・視覚像』（翰林書房、二〇一一年）および大久保清朗「終わりへのささやかな抵抗 映画『流れる』論」（『ユリイカ』第五六巻第八号、二〇二四年七月）など、原作小説から映画へのアダプテーションに関する研究も活発化している。

本論文では、原作小説と映画の双方をふまえて、芸者置屋を舞台として花柳界の楽屋裏を描く作品として『流れる』を検討したい。といっても、論者は、本作を花柳界の内情を暴露する「潜入ルポ」のような作品として捉えたいわけではない。もちろん、一般の女性にとって花柳界はアクセスの困難な場所であり、幸田文にとっても、芸者置屋で住み込み女中として働いた経験がなければ『流れる』を執筆することは困難であつただろう。⁽⁶⁾とはいえ、『流れる』はフィクションであり、芸者置屋の現実をありのままに描いた作品ではない。とりわけ、逃亡した芸者の叔父が蕙の家に「ゆすりに来る」事件（傍点原文、「鋸山事件」）が物語の中心に位置づけられていることや、蕙の家をめぐる女性たちの立場が〈しろうと／くろうと〉の境界をめぐる多様なものとして設定されていることは、花柳界を取り巻く複雑な社会構造や人間関係をリアルに描くための虚構と考えられる。

近代日本には芸娼妓を始めとして性風俗産業で働く女性を描く小説や映画が無数に存在するが、性売や接待に携わる女性と客や愛人との関係を中心に据える作品が多数を占める。『流れる』は芸者置屋で生活する主人、家族、芸者たちの人間模様を描きつつ、花柳界におけるビジネスの一端を浮かび上がらせた作品である。こうした特徴は芸者置屋を舞台とすることで可能になっている。芸者置屋とは見番からの連絡を受けて芸者を料理屋や待合茶屋や旅館などに派遣する事務所であり、芸者が身支度をしたり休憩したりする待機所であり、住み込みの芸者にとっては食住を賄う生活の場でもある。しかも、芸者置屋は主人と芸者が一つ屋根の下で生活し家族的な関係を形成する点で、単なる待機所や寄宿舎とも異なっている。

なお、『流れる』の他に性風俗産業の楽屋裏に目を向ける作品が存在しないわけではない。本論文では、『流れる』との共通点を持つ他の作品も視野に入れながら、『流れる』において置屋の女主人、家族、芸者たちをどのように描かれているのかを考察したい。

2 芸者置屋をめぐる群像劇

『流れる』は芸者置屋を舞台として花柳界の楽屋裏を描く作品であるが、巧妙なのは女中を視点人物に設定している点である。もともと、芸者置屋の「家事雑用」をするために雇われた女中の視野の及ぶ範囲は限られている。本作において梨花の視点から描かれるのは、主として、薦の家で生活する主人、家族、芸者たちの日常である。といっても、芸者たちにとって日常の一部である座敷の光景、即ち接客の場面は描かれない。梨花の視野が及ぶのは、芸者置屋の

台所、茶の間、客間、廊下、玄関などの共有スペースと徒歩圏にある近隣地域のみである。梨花は、これらの場所における観察を通じて主人、家族、芸者たちの素顔に触れ、彼女たちの関係を理解すると共に、蕙の家に対する周囲の評判を知る。また、蕙の家の逼迫した台所事情を感じ取っていく。物語のラストで、主人は借金を返済するために家を売り、置屋を移転することを余儀なくされる。

『流れる』の登場人物のうち、蕙の家に関わる主な人物は、女中の梨花のほかに、主人、勝代（主人の娘）、米子（主人の姪）、不二子（米子の娘）、染香（通いの芸者）、な、子（通いの芸者）、蕙次（住み込み芸者）、鬼子母神（主人の姉）、なんどり（料亭・水野の老女将、組合の役員）、佐伯（主人の元愛人の秘書）、鋸山（逃亡した住み込み芸者・なみ江の叔父）である。^⑦なお、原作小説の前半には、「羽ぶりのい、旦那を掴んで」蕙の家を離れた芸者の雪丸が、荷物をとりに来る場面がある。他方で、映画の冒頭では、逃亡する直前のなみ江が登場する。先に挙げた人物のうち、蕙の家で生活しているのは、梨花、主人、勝代、米子、不二子、染香、な、子、蕙次である。染香とな、子は通いの芸者だが、毎日出勤し、勝代、米子、不二子とも家族的な関係を築いている。

『流れる』は蕙の家を舞台とする群像劇的な作品である。もともと、原作小説では、梨花の内面描写に多くの紙幅が割かれるなど、梨花が特権的な位置を占めている。年末に体調を崩した梨花が一時的に蕙の家を離れて従姉夫婦の家で静養するエピソードもある。さらに、梨花は物語のラストで、なんどりから新しいビジネス（映画では小料理屋とされている）の担い手に抜擢される。一方で、映画では、梨花の内面が描かれることはない。また、梨花が従姉夫婦の家で静養するエピソードは省かれている上、ラストにおいて、梨花はなんどりからのビジネスのオファーを断る。つまり、映画では、原作小説における梨花の視点が後景化され、蕙の家をめぐる群像劇としての性格が強化されている。

る。関礼子は、脚本家の田中澄江による「梨花より女主人をたてた方が書きいいことにきまり」という言葉^⑧をふまえて、「原作では女中の梨花が焦点化されているのに、映画では芸者置屋の女主人つた奴へとヒロインが変わった^⑨」と述べているが、主人がヒロインとまで言えるかは疑問である。

ところで、蕙の家について特徴的なことは、ほぼ女性のみの世界だということである。蕙の家では、芸者はもちろん、芸者を雇用する主人も主人の家族も全て女性であり、また、蕙の家に出入りする鬼子母神となんどりも女性である。鬼子母神は主人の親族（姉）であると同時に、蕙の家の融資元でもある。鬼子母神は主人と染香に高利で金を貸しており、主人は借金の形として蕙の家の家屋を抵当に入れている。また、鬼子母神となんどりは主人のビジネス上の相談相手である。物語のラストで、主人は借金を清算するためなんどりの采配で家屋を手放し、置屋を「芸者家には一段さがつた土地」である「橋のこちら側」に移転する。主人が手放した家屋を買い取るのはなんどりであり、なんどりがこの家屋を用いて新しいビジネスを始めることから考えて、蕙の家に対する介入はなんどりの私利私欲と無縁であるとは言えない。しばしば性風俗産業における権力関係はジェンダーの境界に従って構造化されているが、蕙の家においては女性同士の間に関係が存在している。

なお、佐伯（男性）はなんどりの協力者である。佐伯はなんどりの口利きで鋸山事件の解決に尽力し、蕙の家の移転にも関与する。佐伯となんどりの関係は、佐伯が秘書として仕える主人（映画では花山先生）がなんどりの料亭の常連客であることに関係している。佐伯の主人は蕙の家の主人の元愛人であるが、すでに二人の関係は切れている。

さて、先ほど『流れる』は蕙の家を舞台とする群像劇であると述べたが、『流れる』のほかに、性風俗産業の楽屋裏を群像劇的に描いた小説に、佐多稲子「レストラン洛陽」（『文藝春秋』一九二九年九月）がある^⑩。「レストラン洛陽」

は佐多稲子が浅草のカフェー聚楽で女給として働いた経験に基づいて、カフェーを舞台として女給たちの人間模様を描いた作品である。本作には多数の女給が登場するが、語りは三人称であり、中心人物は存在しない。脱走兵である情夫と心中するお千枝、性病により命を落とすお芳、夫が自殺未遂を図った挙げ句病死した後にシングルマザーとなる夏江など、幾人かの女給の人生はドラマチックである。しかし佐多の関心は、女給の観点からカフェーの日常を描くことにおかれており、筆致は淡々としている。女部屋（控え室）で女給たちが雑談する光景や、カフェーの経営が傾き労働環境が悪化する中で女給たちが不満を募らせる様子などは、『流れる』を想起させる。

性風俗産業の楽屋裏を偶像劇的に描いた映画のうち、『流れる』とはほぼ同時期に公開された作品に『赤線地帯』（溝口健二監督・大映、一九五六年）がある。⁽¹⁾『赤線地帯』は、売春防止法制定前夜の吉原の特殊飲食店「夢の里」を舞台として、より江、ハナエ、ゆめ子、ミッキー、やすみという五人の娼婦（終盤で、しず子という若い女性加わる）を描いた作品である。夢の里は娼婦にとって職場であり、主人夫婦も同居する居住空間でもある点で、『流れる』と設定が似ている。『流れる』では座敷の光景は描かれないが、『赤線地帯』でも、娼婦が一对一で接客する場面は、やすみが客から金を巻き上げる場面、ミッキーが父親を客扱いする場面などに限定される。その半面、娼婦が茶の間に集う場面や一緒に何かを食べる場面は繰り返し描かれる。また、娼婦が店頭で客引きする光景は描かれるものの、多くのシーンでカメラは娼婦の横か背後におかれており、客の視点ではなく娼婦の視点から特飲街を描こうとする姿勢がうかがえる。

なお、『赤線地帯』では、売春防止法制定をめぐる主人の欺瞞的な発言を風刺的に描き出すなど、娼婦に対する経営者側の搾取構造を暴き出そうする観点が強く見られる。一方、『流れる』は、芸者の逃亡に端を発する鋸山事件を物語

の中心に据えながらも、芸者に対する搾取よりも主人による事件の対応に力点がおかれている。その理由は、置屋の主人でありながら芸者でもあり、また債権者から圧迫を受けている主人の両義的な位置づけとも関わっている。この点については後述する。

3 〈しろうと〉と〈くろうと〉の境界

『流れる』は花柳界とその外部との境界を描く作品でもある。この境界が、〈しろうと〉である梨花と〈くろうと〉である鳶の家の主人や芸者たちの間に存在することについては、先行研究においても様々に論じられてきた。

『流れる』は、〈しろうと〉である梨花が女中として〈くろうと〉の世界に潜入し、未知の世界を探訪する設定となっている。〈しろうと〉の世界には、しばしば〈くろうと〉に対する差別意識が存在するが、梨花はそのような差別意識を共有していない。とはいえ、梨花は〈しろうと〉の世界と〈くろうと〉の世界を二項対立的に捉える意識を強固に内面化している。⁽¹²⁾他方で、梨花が〈くろうと〉の世界の観察者たり得るのは、主人や芸者たちが女中としての梨花を蔑視し、それゆえに梨花に対する警戒心を解いているためである。もともと、物語が進行するにつれて、梨花は教養、鑑識眼、判断力、対人コミュニケーションのスキルなどにおいて一般の女中にはない卓越した能力を発揮し、主人や芸者たちから一目おかれるようになる。⁽¹³⁾こうした梨花の卓越性は、あからさまに幸田文その人を指し示しているうえ、梨花が「高みから、その〈趣味〉に合致しないものを裁断」している点が本作の瑕疵であるという指摘もある。⁽¹⁴⁾ところで、鳶の家における〈しろうと〉と〈くろうと〉の境界は、女中と主人・芸者たちの間以外にも存在する。

葛の家で生活する人物のうち、〈へしろうと〉は女中の梨花だけではない。主人の娘である勝代も主人の姪である米子も〈へしろうと〉である。¹⁵ただし、二人が〈へしろうと〉なのは、高知の芸妓娼妓紹介業者の娘であつた宮尾登美子が、恵まれた中産階級の娘として育つたのとは事情が異なる。¹⁶勝代や米子が芸者でないのは、適性を欠き芸者になれなかつたためである。

勝代は梨花に対して、「私一度おひろめして出ただけど、売れないもんだからさんざ蔭口利かれてやめたの。だから、うちにゐるんだつてみんなの手前なんとなく肩身は狭いのよ」と告白する。米子については、梨花の観点から、「だいたい米子は器量がよくないし、頭も悪くて芸事は身につかないから、自分はなりたくても芸者にはだめなところから、鬼子母神の夫の口利きでよ、そ土地のお茶屋さんの下働きに出てゐたのだが、面食ひでその若いいなせな板前見習の子を生んだ。それが不二子である」(傍点原文)と説明が加えられる。米子は、娘の不二子と共に叔母である主人が営む芸者置屋に居候している。

勝代は「結婚なすつたらいゝのに。」と述べる佐伯に対して、「来手も貰ひ手もな」^きい、と断定し、自身を〈へしろうと〉と〈くろうと〉の境界線上に位置づける。

くろうとに生れたくせにしろうとみたい^に育つて^るんだから、からだは半分々に色が違つてるといつた感じなの。貰ふほうは変でこでしよ？ 私だつてしろとさんの家庭、やつて行かれる目安はないわ。きつと一々はらく心配するにきまつて^るもの。だめね、いざとなるとくろうとは結局横へ逸れたもので、ちよんでもしろうとには箔がついてゐる。……芸者家に生れて、芸者でもなし遊芸師でもないものに、結婚なんてことは夢の夢だ

とおもつてゐるの。（『幸田文全集』第五卷、二三七—二三八頁）

勝代の母親に対する態度はアンビバレントである。勝代は母親を「芸があつて、綺麗で、妙になくなつと優しいところがあるでしょ。コケットだわ」と評しており、芸者としての母親を肯定している。後述する鋸山事件では、勝代は母親の肩を持つて鋸山と激しく口論し、母親と一緒に警察に拘留されてしまう。勝代は「おかあちゃんとは不斷はひとに好かれてちやほやされるけど、なにか事があると置いてきぼりされる。私はふだん嫌はれて、も、なにかあつたときおかあちゃんのために闘つちやふ」と述べているが、勝代が母親の肩を持つのは、置屋の稼ぎで生活する勝代にとって母親は運命共同体であるという功利的な理由も関係しているよう。

他方で、勝代は〈くろうと〉である母親に対して強いコンプレックスと嫉妬心を抱いている。物語の終盤で、主人は「土地の芸妓総出で劇場を借りて大が、りに催す舞踊の興行」の準備に打ち込むのだが、出る幕のない勝代は露骨に不機嫌になり、「どうせ芸なし猿の役立たずなんだもの」とひがみ根性を丸出しにする。この発言を聞いた梨花は主人親子を「不幸な人たちだ」と評し、「美貌で人を惹きつけるは、でな才能と、芸と収入のある母が、とりわけ不器量で誰にも好かれな性格で、無趣味無収入の年頃の娘を持てばどんなことになるか」（傍点原文）と思いをめぐらせる。ところで、佐伯との会話の中で結婚の可能性を否定した勝代は、養女を迎える可能性を口にする。勝代はその意図を次のように説明している。

私が育てるの。いまからなら、その子が十七八になるとき私はまだ三十七八ですもの、二人でなんとかなるわ。

思ひつきりいゝ器量で、ちのいゝ子がほしい。本心云えば私の身代わりみたいなもの。……だって不器量は悔やしいんだもの、……いえ不器量でこの社会へ生れたのが残念なのよ、……それぢやまだ違ふ、不器量であのおかあちゃんの娘に生れたのがやりきれないのよ。（『幸田文全集』第五卷、二三八—二三九頁、傍点原文）

この発言は米子の娘の不二子を念頭においてなされた可能性がある。この少し後の場面で、勝代は「不二子をあたしの養女にしてくれつて。それで、芸者らしい飛びきりの芸者にしたて、売りだしてくれつて」と米子に頼まれたことを暴露している。なお、実際に——勝代の養女としてではないにせよ——不二子はいずれ芸者になる可能性が高い。不二子の容姿は、「顔は鳶鷹^{とんたか}で、大きくなればらりと眼だつことは約束される顔だちである」と描写される。な、子や染香は、主人が不二子に跡を継がせようとしていると噂する。映画のラストでは、主人が不二子に対して踊りの稽古をするシーンがある。

ところで、勝代にとって養女を一流の芸者に育てることは、（しろうと）と（くろうと）の境界線上にいる自身を（くろうと）の側に位置づける意味を持っている。しかし映画では、勝代は別の将来を思い描いている。勝代は佐伯に対して、「どうやって暮していこうかってことの方が心配よ」と経済的な不安を吐露すると共に、職業安定所に通って職探しをしていることを打ち明けている。また、母親に対して「高校時代の友達とところへ行つてミシンの下請けの話聞いてきたの……」、「だつてこうやって家にいるの何だか肩身が狭くて仕様がなないんだもの……」と述べるシーンもある。勝代の言葉を聞いた母親は、「それ皮肉？ お母さんはね……あなたにそんなみみっちい仕事させようなんて……そんな事させまいと思えばこそ……こうして苦勞してるんじゃないの……」と強く反発する。

しかも、原作小説では養女をとる夢が夢で終わっているのに対して、映画のラストでは、勝代が置屋の二階でミシン仕事に取り組んでいる光景が映し出される。梨花に「勝代さんはおえらいですねえ」と言われた勝代は、「あら、えらいなんて……ただ何かやらなくちゃいられない気持……私はお母さんの仕事はつがないんですもの……いざとなったら親子二人何とかやっていく位のことには身につけときたいと思うの……」と洋裁の技術を習得して自活する覚悟を口にする。このすぐ後の場面では、間に梨花のショットを挟みながら(図1)、一階で染香と共に歌いながら三味線を弾く主人の姿(図2)と二階でミシン

ン仕事をする勝代の姿(図3)がクロスカッティングの手法で映し出される(二階にいる勝代には一階の三味線の音が聞こえている)。この後、カメラは置屋の外の風景をとらえ、さらに川の映像に切り替わったところで幕となる。ミシンの音に象徴



図 2



図 3



図 1

される（しろうと）の世界と三味線の音に象徴される（くろうと）の世界が緊張感を持つて対峙する優れたエンディングである。⁽¹⁷⁾

4 鋸山事件をめぐる

『流れる』では、芸者のなみ江の叔父を名乗る男（鋸山の石工であることから「鋸山」と呼ばれている）が置屋を訪れ、主人をゆする事件が物語の中心におかれている。同僚の芸者たちの観点によれば、なみ江が置屋から逃亡したのは勝代との口論が直接のきっかけであるが、「平生の稼ぎの苦しさ」が主原因だという。他方で、鋸山は主人が未成年のなみ江に対して違法に売春を強要したと主張する。この主張に対して、勝代は、年齢を偽っていたのはなみ江であり「嘘をついた本人こそまづ罪せられるはずだ」、「売春を強要したなんてこともこちらには覚えがないし、疑ふなら証拠を出さしてみればいい、（略）もし売春したなら本人の勝手な売春である」と考えている。

鋸山は売春の強要が「少年保護法」や「売春法」に抵触すると主張している。『流れる』の初出は一九五五年であるから、鋸山の言う「売春法」とは一九五六年制定の売春防止法のことではなく、一九四九年制定の東京都の売春等取締条例のことと思われる。この条例には売春防止法と同様、売春の斡旋や場所の提供を行った者を処罰する規定があった。⁽¹⁸⁾ もっとも、当時は特殊飲食店街（赤線地帯）における売買春は黙認されていた。ただし、そもそも芸者は売春することを業としていないので、公娼制度が存在した戦前においても芸者の売春は処罰の対象であった。他方で、不特定多数の客に対して性売する、いわゆる不見転^{みずてん}が存在することは暗黙の了解事項でもあった。このことは原作小

説でもほめかされているが、映画では、なんどりが薦の家の「仕込みっ子」について、「ものになりそうな一人もない……（略）あれはね……みんななみ江になりますよ、身体をはらなくちゃ芸者としては通りませんよ」（傍点原文）と述べる場面がある。

なみ江については、同僚の芸者たちの観点から、「実はちゃんと保護法も売春法も承知の上でそれ専門の芸妓になったやうな節もあり、そのづゝしさを憎らしがつてこゝのうちも荒い稼がせかたをした」と書かれている。そもそものなみ江には、芸はもとより、常識も教養も洗練された趣味も欠けていた。

きんとんも鮭も知らなかつたのは誇張でなくほんたうで、食物にかぎらずほかの何もまるで知らない。長唄も清元も一ツものとしか聴けず、歌舞伎も新派も差はわからない。古著を買つて著せられても染めかへしをあてがはれても、長い袂で、錦紗縮緬で、赤く青く柄があれば満足なのだ。（略）みなかの児にめづらしく骨細できめがこまかく、これではその稼ぎよりほかはできないはずである。（『幸田文全集』第五卷、四七頁、傍点原文）

これらをふまえると、なみ江の側が確信的に不見転芸者になったというのは事実なのかもしれない。他方で、鋸山が置屋に居座つて直談判で金銭を要求するやり方には問題があるし、そもそも鋸山がなみ江の正当な代弁者なのかも疑わしい。事件が解決した後、鋸山は主人に対して、なみ江が「新興三流地」で芸者に出ていると報告しているが、鋸山がなみ江に対して、性的搾取を回避するために転職を促したのかも疑問である。

とはいえ、主人側に問題がないわけではない。同僚の芸者たちは、なみ江に好意を持っているわけではなさそうだ

が、それでもなお、「本心では主人がはが訴えられるのがあたりまへだ」と考えている。このことに関連して、主人側が常習的に芸者の稼ぎをピンハネしていることが示唆されている。物語の終盤で、鬼子母神に借金の返済を迫られた染香は主人の伝票の扱いの杜撰さを批判している。これが単なる言いがかりではないことは、出先、客、時間などを丹念にノートに記録していたな、子が染香に加勢していることから裏付けられる。

ところで、鋸山への対応には主人の脇の甘さが露呈している。鋸山がなみ江の失踪直後に鳶の家を訪れた時に、主人は「因縁」をつける鋸山に八万円（出所は、地方に住む主人の「旦那」とされている）を渡した。しかし、鋸山は「音沙汰なしの三ヶ月」を経た後、主人に再度連絡をとり、「あと何十万と著類いつさい、配給の転出、三ヶ月間の配給米」を要求する（『流れる』に描かれるのは、この後の顛末である）。この要求に対して、主人は鋸山を置屋の二階に案内して酒と料理と話術によってもてなしつつ、五万円を渡すことでお茶を濁そうとする。先ほど『流れる』には座敷の光景が描かれなと述べたが、梨花は鋸山に対応する主人に「座敷」を勤めるプロフェッショナルな芸者の姿を見る。とはいえ、五万円を手にした後も鋸山の要求は撤回されず、両者（および勝代）が警察に拘留される事態になる。最終的には、なんどりの口利きで佐伯が間に入り示談に持ち込むことで、事件は一件落着となる。

なお、原作小説では、主人が鋸山に渡した五万円の出所は明らかにされない。梨花は、「たしか、あれは、昔しばらくおねえさんと繋がりのおつた**さんの、新しい秘書ぢやないかと思ふんだけど……ひよつとしたら、焼けぼつくひ——とねえ。」（傍点原文）という染香の言葉を手がかりとして、五万円の出所は主人の元愛人で佐伯が秘書として仕える人物ではないかと推理しつつ、「焼けぼつくひは燃えつゝかなくて一度で切れたと見える」と判断する。興味深いのは、映画では、この金（十万円とされている）の出所を主人の元愛人である「花山先生」とした上で、なんど

りが両者が復縁するよう仲介を試みる点である。なんどりは、主人が花山先生の更なる助力を当てにする一方、花山先生が主人に対して未練を持っていると推測して、料亭における二人の逢瀬を強引にセッティングする。しかし、約束の時間に料亭にやってきたのは秘書の佐伯のみであり、主人は先に提供された十万円が手切れ金であったことを知る。

他方で、鬼子母神は、露骨な仕方で主人に新たな愛人を紹介しようとする。鬼子母神は、主人に好意を抱く鉄鋼会社の重役の村松を劇場で主人と引き合わせる。村松に気がない主人は席を立ってしまうが、その夜に鬼子母神は電話をかけてきて、「十や十五の小娘じゃあるまいし……何のためにわざわざおせん立てしたのかわかりやしないわ……え?」と言い、すぐに料理屋に来るよう促す。しかし、主人は、「え……わかるんですよ……姉さんの気もちは……でもね……十や十五の小娘じゃないからお断りさせてよ」と言って電話を切る。

鬼子母神にとって金蔓としての愛人を紹介することは、売春の斡旋に近い意味がある。主人に多額の金を貸している鬼子母神にとって、主人の懐具合は債権の回収可能性と密接に結びついている。なお、鬼子母神による「女衞」めいたふるまいは、原作小説にも認められる。原作小説の終盤では、鬼子母神が娘の米子に対して、福泉という茶屋の仲働きに出る手はずを整えたと告げる。福泉は格下の茶屋であるせいか、米子を座敷にも出すと言っているらしい。

鬼子母神は「男には尻が軽くても働くのにには腰が重いあんただもん、おちつくにはそのほかに手がないぢやあないか」と言って、米子に借金を負わせたことも明らかにする。

他方で、鬼子母神は、米子に養育費の一部を負担させる前提で、不二子を「手許へ置く」意思を表明する。「……器量のいゝ子は財産なんだよ。」「……二度産まうつたつて、生れてくる子の器量は自由にならないんだからね。」とい

う発言をふまえると、鬼子母神は不二子を芸者にする可能性が高い。

ここまで鋸山事件について考察してきたが、この事件は蕙の家の主人の両義的なポジションを浮き彫りにする。一方で、蕙の家において主人は芸者の雇用者であり、芸者たちを性的・経済的に搾取する立場にある。染香は主人から看板を借りる自前芸者であるが、主人は染香の稼ぎもピンハネしている。もともと、性的搾取という点に関する限り、主人は芸事に対して真剣な姿勢で臨んでいることがうかがえ、芸者たちに見境なく売春をさせているわけではなさそうである。しかし、少なくともみ江に関する限りは、主人は売春を黙認していたのであろう。主人は芸者上がりであるが、だからといって必ずしも芸者に同情的であるわけではないし、主人と芸者の間には雇用者と被雇用者の間の利害対立が存在する。⁽¹⁹⁾ また、主人には、ルールを守ったり、然るべき手続きをふんだりする意識が弱く、そのことは多額の税金を滞納していることにも表れている。翻ってそのことは、蕙の家の経営状態を悪化させることにつながっている。

他方で、主人の困難な状況は、おそらく経営者としての無能力のみには還元できない。主人は経営者であると同時に、現役の芸者でもある。原作小説には、鋸山に渡した計十三万円の出所が二人の愛人（旦那）であることが示唆されている。他方で、映画では、鬼子母神が借金を返済させるために主人に愛人を斡旋しようとする。こうした設定が示しているのは、置屋の経営が部分的に主人の愛人の懷に依存している可能性である（他方で、映画では、主人が愛人に貢いだために、借金を負ったことが示唆されている）。言うまでもなく、金銭の絡んだ恋愛関係は経済的に依存する側の立場を弱くするし、時としてそれは売買春に近いものになる。そもそも、芸者がパトロン（旦那）を持つことは花柳界で広く行われてきた慣行であり、少なくともその一部は自由意志による恋愛関係とはいいがたいものである。⁽²⁰⁾

5 おわりに

本論文では、『流れる』を花柳界の楽屋裏を描く作品として位置づけつつ、原作小説と映画の双方について詳しく考察した。二節では、本作が、芸者置屋における人間模様を群像劇的に描いていることをふまえて主要登場人物について概観し、蕙の家の女性たちの間に重層的な権力関係が存在することを指摘した。三節では、蕙の家における「へしろうと」と「くろうと」の境界に関して、蕙の家の住人でありながら芸者ではない勝代と米子に着目し、特に勝代のアイデンティティをめぐる葛藤や母親に対するアンビバレントな態度について詳しく考察した。四節では、鋸山事件があぶりだす主人と芸者たちの対立関係を明らかにすると共に、主人側が債権者から圧迫を受ける一方で、愛人からの経済的援助を当てる状況に着目し、雇用者でありながら芸者である主人の両義的な位置づけについて考察した。

ところで、映画『流れる』公開直後の座談会「座談会 芸者と女中と妻の生き方——『流れる』の映画化をめぐつて」（『婦人公論』四一卷一二号、一九五六年一二月）において、脚本家の田中澄江は花柳界に対する否定的な見解を示しており、「結論は花柳界否定」とさへ述べている。こうした田中の姿勢を反映してか、部分的には、原作小説よりも映画の方が花柳界の闇の面を強く描き出している。また映画は、勝代がミシン仕事に取り組む姿を描くことによって、「くろうと」の世界に対するアンチテーゼを提示している。

他方で、幸田文は「あの社会を否定してもいいけれども、そこに命を持っている人たちをとりつめちゃ可哀想ね」と述べている。また、田中による「五十鈴さんのつた奴、その先輩の栗島さんのなんど、さん、ああいいうところの顔

役みたいになるとぜんぜんあの社会を肯定しているわけですか」（傍点原文）という問いに対して、「それでもないでしょう。ただ添って流れていく柔からさを持っている人が残っていますね」と回答している。

『流れる』において梨花は鳶の家の主人に批判的な眼差しを向けているが、だからといって本作品は「流れていく柔からさ」を持つ花柳界の女性をトータルに否定しているわけではない。花柳界をトータルに悪として断定しない幸田文の柔らかな姿勢こそが、結果的に、女の世界であるところの鳶の家に潜在する複雑な人間関係や、置屋の経営者であり芸者であるところの主人の両義的な位置づけを浮かび上がらせることを可能にしたと考えられる。

注

- (1) 本論文における引用は、『幸田文全集』第五巻、岩波書店、一九九五年、映画は、『キネマ旬報』一九五六年一〇月（秋の特別号）掲載の「シナリオ 流れる」に依拠する。
- (2) 幸田文による柳橋の芸者置屋での経験については、青木玉「談話」おぼえていること（三）『幸田文全集 月報一一』岩波書店、一九九五年に詳しい。
- (3) 同時代評を含む『流れる』受容については、藤本寿彦「花柳界における情報媒体、「女中」の物語——『流れる』を読み替える——」『幸田文「わたし」であることへ——「思ひ出屋」から作家への軌跡をたどる——』翰林書房、二〇〇七年および同「戦後世界を生きる（寡婦）の行く末——『流れる』論」『幸田文「台所育ち」というアイデンティティ』田畑書店、二〇一七年に詳しくまとめられている。
- (4) 書誌情報は注3参照。
- (5) 同。
- (6) 幸田文は「私は川のそばに生れて、向島に家があつて、女のひとのいる土地がそばにあつたけれども、私は露伴さんのお嬢さんで、

べつの世界の人だったわけです」と述べている。「座談会 芸者と女中と妻の生き方——『流れる』の映画化をめぐる」『婦人公論』四一巻一二号、一九五六年一月、一八九頁。

(7) 映画の脚本では、鬼子母神と、なんどりの名前は、それぞれ「おとよ」と「お浜」とされており、主人も「つた奴」とされているが、本論文では、混乱を避けるために、映画についても原作小説における呼び名(の一つ)を用いる。

(8) 田中澄江「作者の言葉」『キネマ旬報』一九五六年一〇月(秋の特別号)、一四五頁。

(9) 前掲「幸田文原作・成瀬巳喜男監督『流れる』の世界」、三八八頁。

(10) 谷口絹枝「性」と「階級」の関係からみる〈女給小説〉——「怒り」・「レストラン洛陽」の位相——『佐多稲子〈階級〉・〈性〉・戦争』翰林書房、二〇二三年など参照。

(11) 木下千花『溝口健二論 映画の美学と政治学』法政大学出版局、二〇一六年、第八章第四節「『赤線地帯』の反時代性」などを参照。

(12) 前掲小林「身体の重みと動く身体」では、「くろうと」の世界を探討していささかのカルチャーショックを感じたにしても、梨花はそのショックによって自分の内面が動揺するわけではない。「くろうと」と「くろうと」の世界は二項対立的に分けられているので、両者がいかに異なっていようとそれ自体は予想を裏切るものではない」と指摘している(二八六頁)。

(13) 藤本寿彦は「花柳界における情報媒体」、「女中」の物語」において、映画『流れる』の中に、「女中一般の地位に貶め」られ、薦の家の主人によって本名を抹消された梨花が、「名前を取り返していく」設定を読み取っている。

(14) 中山昭彦「バロックの世界の去就——『流れる』と『崩れ』」前掲金井景子ほか編著『幸田文の世界』山本健吉は、女中梨花を「登場人物であるよりも、非人格的な一つの視点」として設定したこと、「流れる」の特異性を見出しつつ、「あまりに偉すぎる女中梨花が、登場人物としてあることが邪魔になり、その『風俗記録・人間記録としての——引用者注』客観化をさまたげている」ことを批判している。『現代日本文学大系69 林美美子・宇野千代・幸田文集』筑摩書房、一九六九年、四六〇頁。

(15) 主人の姉である鬼子母神も「くろうと」である。一方で、なんどりは元芸者である。このほか、薦の家をめぐる「くろうと」と「くろうと」の境界には芸者たちに関わるものもある。な、子は、女学校卒の元事務員として設定されている。また、物語の終盤で、薦次は社長である旦那の正妻になることが決まり、「くろうと・くろうとの堺」を越える。

(16) 拙稿「宮尾登美子自伝的作品における花街の中の境界——『權』・『春燈』・『岩佐寛え書』・『寒椿』を中心に」『北海道大学文学研究

幸田文『流れる』論——芸者置屋の中の分断と権力関係

院紀要』一七六号、二〇二五年七月参照。

(17) 映画の脚本を担当した田中澄江は「結局あの社会への批判を高峰さんの勝代という役でもってあらわしたかったわけです。原作では、それが梨花の役なんですけれども、勝代にぜんぶ言わせてたので強烈でもいいでしょうね」と述べている。前掲「座談会 芸者と女中と妻の生き方」、一九二頁。

(18) 東京都の売春等取締条例については、東京都民政局婦人部福祉課編『東京都の婦人保護』、一九七三年参照。

(19) 置屋の主人が芸者上がりであるケースは例外的ではなかったと思われる。徳田秋聲は多くの作品に愛人の小林政子をモデルとする置屋の主人を描いているが、政子も芸者上がりであった。政子の伝記的な小説である『縮図』には、政子の芸者時代の苦労が詳しく描かれている（拙稿「徳田秋聲『縮図』論——「遊女」の職業遍歴」『層 映像と表現』一七号、二〇二五年三月などを参照）。なお、「二つの現象」（『婦人之友』一九三五年五月、『徳田秋聲全集』第一七巻、八木書店、一九九九年所収）では、政子をモデルとする涼子が抱えの芸者・鈴江の逃亡の対応に奔走する出来事が扱われている。涼子は自身の鈴江に対する態度について、「世間の抱主のやうに」、「商売本位」でなかったと考えている。だからこそ涼子は、警察で面会した際の鈴江の態度について、「づうづしいたらないわ。あんなに可愛がつてやつたのに、済みません一つ言はないんです」と不満を口にする。作中に鈴江の言い分は示されていないが、涼子の態度は『流れる』の鋸山事件における主人側の態度を彷彿とさせる。

(20) 増田小夜『芸者 苦闘の半生涯』平凡社ライブラリー、一九九五年など。

執筆者紹介

浅沼敬子(芸術学)

水溜真由美(映像・現代文化論)

北海道大学
文学研究院紀要
第一七九号

令和8年7月26日 発行

編集者

北海道大学文学研究院長

谷本晃久

発行者

北海道大学

(株) アイワード

**Bulletin of the Faculty of
Humanities and Human Sciences,
Hokkaido University**

CONTENTS

<i>Anti-landscape</i> Characteristic of Lewis Baltz's Photographs	(Left)	
..... Keiko ASANUMA		1
A Study of Aya Kōda's Nagareru		
: Divisions and Power Relations Within a Geisha House	(Right)	
..... Mayumi MIZUTAMARI		1