HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	幸田文『流れる』論 : 芸者置屋の中の分断と権力関係
Author(s)	水溜, 真由美
Citation	北海道大学文学研究院紀要, 179, 1（右）-20（右）
Issue Date	2026-07-26
DOI	https://doi.org/10.14943/bfhhs.179.r1
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/100043
Type	departmental bulletin paper
File Information	04_179_Mizutamari.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

10.14943/bfhhs.179.r1

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「蔦の家」の住み込み女中である梨花を視点人物として、蔦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～一二月に連載された後、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]。

本作は発表後まもない時期から、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、テク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「花柳界にかける情報媒体、「女中」の物語――『流れる』を読み替える――」[4]において、梨花を「「蔦の家」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つつ、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っただろう[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蔦の家に「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、蔦の家をめぐる女性たちの立場が〈しとうと／くろうと〉の境界をめぐって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。もっとも、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、蔦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、蔦の家に対する周囲の評判を知る。また、蔦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屋を売り、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、蔦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）、なゝ子（通いの芸者）、蔦次（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、「羽ぶりのいゝ旦那を摑んで」蔦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、蔦の家で生活しているのは、梨花、主人、勝代、米子、不二子、染香、なゝ子、蔦次である。染香となゝ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』は蔦の家を舞台とする群像劇的な作品である。もっとも、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蔦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、蔦の家をめぐる群像劇としての性格が強化されてい

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」[8]という言葉をふまえて、「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、蔦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。蔦の家では、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、蔦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、蔦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蔦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に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、蔦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、蔦の家においては女性同士の間に権力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、蔦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。佐伯の主人は蔦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』は蔦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[11]。『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が加わる）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、娼婦が一対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よう。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〉である蔦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。もっとも、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、蔦の家における〈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。

蔦の家で生活する人物のうち、〈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〈しろうと〉である。[15] ただし、二人が〈しろうと〉なのは、高知の芸妓娼妓紹介業者の娘であった宮尾登美子が、恵まれた中産階級の娘として育っ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ったためである。

勝代は梨花に対して、「私一度おひろめして出たんだけど、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、面食ひでそこ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」い、と断定し、自身を〈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、からだは半分々々に色が違つてるといつた感じなの。貰ふはうは変てこでしよ？　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〳〵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

とおもつてるの。（『幸田文全集』第五巻、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、妙にくなくなつと優しいところがあるでしよ。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っ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「おかあちやんは不断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ゝも、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ゝ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い性格で、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た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やんの娘に生れたのがやりきれないのよ。（『幸田文全集』第五巻、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。そいで、芸者らしい飛びきりの芸者にしたてゝ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、大きくなればぱらりと眼だつことは約束されいる顔だちである」と描写される。なゝ子や染香は、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「高校時代の友達んところへ行ってミシンの下請けの話し聞いてきたの……」、「だってこうやって家にいるの何だか肩身が狭くて仕様がないんだもの……」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…あん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……こうして苦労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1

図3

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って対峙する優れたエンディングである。[17]

4　鋸山事件をめぐって

『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「嘘をついた当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ゝ、（略）もし売春したなら当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

説でもほのめかされているが、映画では、なんどりが蔦の家の「仕込みっ子」について、「ものになりそうなの一人もいない……（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、「実はちやんと保護法も売春法も承知の上でそれ専門の芸妓になつたやうな節もあり、そのづう〳〵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（がら）があれば満足なのだ。（略）ゐなかの児にめづらしく骨細（ほねぼそ）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』第五巻、四七頁、傍点原文）

これらをふまえると、なみ江の側が確信犯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、鋸山が置屋に居座っ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ゝ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蔦の家を訪れた時に、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いと述べたが、梨花は鋸山に応対する主人に「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あつた＊＊さんの、新しい秘書ぢやないかと思ふんだけれど……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ゞ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、料亭にニ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ぜん立てしたのかわかりゃしないわ……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「女衒」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、この事件は蔦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、蔦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。もっとも、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、少なくともな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、蔦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懐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言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、蔦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、蔦の家における〈しろうと〉と〈くろうと〉の境界に関して、蔦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にする状況に着目し、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』の映画化をめぐって」（『婦人公論』四一巻一二号、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」とさえ述べている。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もいる。

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りさん、ああいうところの顔

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、「そうでもないでしょう。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』において梨花は蔦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蔦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ー』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、向島に家があって、女のひとのいる土地がそばにあったけれども、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』の映画化をめぐって」『婦人公論』四一巻一二号、一九五六年一二月、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〉の世界を探訪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。〈しろうと〉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、蔦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「バロック的世界の去就――『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に『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。『現代日本文學大系69　林芙美子・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〈しろうと〉である。一方で、なんどりは元芸者である。このほか、蔦の家をめぐる〈しろうと〉と〈くろうと〉の境界には芸者たちに関わるものもある。なゝ子は、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、蔦次は社長である旦那の正妻になることが決まり、「しろうと・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――『櫂』・『春燈』・『岩伍覚え書』・『寒椿』を中心に」『北海道大学文学研究

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。