



永井荷風『夢の女』1993年 集英社文庫 表紙  
吉永小百合 撮影／篠山紀信 提供／松竹

呼びかけ人 「市川・荷風忌」実行委員会

増山孝子(大黒家女将)  
秋山忠彌(江戸史研究家)  
梶山俊夫(画家)  
神作光一(歌人)  
吉清英夫(月刊「いちかわ」編集発行人)  
能村研三(俳人)  
橋本敏男(文筆家)  
葉山修平(作家)  
山崎敬生(風の会)  
吉井道郎(作家)  
吉原 廣(劇作・演出家)  
岡本文子(和洋女子大学教授)  
神田重幸(東洋大学教授)  
木谷喜美枝(和洋女子大学教授)

## 第2回 市川・荷風忌

日時 2010年(平成22) 5月 1日(土) 14時~17時  
会場 市川市グリーンスタジオ(市川市生涯学習センター 2階)

開会 案内解説 14時~14時10分

永井荷風 原作 映画「夢の女」上映 14時10分~15時50分

休憩 15時50分~16時

作家・葉山修平講演「荷風作品に見る女性像」

16時~16時40分

フロアトーク(参加者全員で荷風を偲んで語り合しましょう)

16時40分~17時

終了後に希望者で大黒家(京成八幡駅北側)にて懇談会

17時30分~

1903年(明治36)、荷風23歳の初期小説が原作で、深川洲崎遊郭に身を落とした士族の娘の儂い半生を描く。  
久保田万太郎が1960年(昭和35)、新派公演のために脚色した舞台台本をもとに1993年(平成5)映画化。

### ◆ 夢の女 ◆

【松竹ほか 白黒 98分】

#### 【スタッフ】

監督 坂東玉三郎  
原作 永井荷風  
劇曲 久保田万太郎  
脚本 吉村元希 桜井妙子 斎藤雄文  
音楽 藤舎名生 杵屋榮津五郎  
美術 木村威夫

#### 【キャスト】

お浪(花魁楓)	吉永小百合
小田部	永島敏行
おさわ	佐々木すみ江
二代目楓	片岡京子
棧橋の客	長門裕之
楼主	綿引勝彦
番頭	戸浦六宏
上郷	安井昌二
お松	樹木希林

市川市文学プラザ(3階)で開催中の企画展「脚本家 水木洋子と日本映画の黄金時代」では、「永井荷風と水木洋子」「夢の女」の展示と、永井荷風情報コーナーがあります。  
市川市中央図書館(1階)では、「永井荷風と小門勝二」の展示と、永井荷風コレクションがあります。  
市川市映像文化センター(2階)では、「永井荷風と井上ひさし」「追悼井上ひさし展」を行っています。

272-0015 市川市鬼高1-1-4 生涯学習センター3階

TEL 047-320-3354 FAX 047-320-3352

<http://www.city.ichikawa.lg.jp/bunpla/> (月曜休館)

市川市文学プラザ

市川市では、生涯学習センター3階の文学プラザと2階の映像文化センターを統合して、全国にも誇れる文学館整備計画を進めています。

——市川・荷風忌——二〇一〇年五月一日・市川メディアパーク——

- ☆ 荷風略年譜 『現代日本文学事典』明治書院に依拠）——本講に關係するものを中心に——
- ・明治一二年（一八七九）二月三日生。本名壮吉。別号断腸亭主人、石南居士、鯉川兼待、金阜山人。
  - ・明治二四年（一八九〇）神田一ツ橋高等師範学校付属中学校第二学年に入学。
  - ・明治二八年（一八九四）三月末から七月ころまで、流行性感冒のため小田原足柄病院に入院。その間真書太閤記、水滸伝、西遊記、演義三国志、馬琴の小説や、講談筆記など耽読。
  - ・明治二九年（一八九五）岩溪裳川に漢詩作法を学ぶ。子規の「俳諧大要」で俳句を学ぶ。
  - ・明治三〇年（一八九六）二月、吉原遊郭に遊ぶ。十一月、高等商業学校付属外国語学校清語科入学。
  - ・明治三二年（一八九八）二月、はなし家朝寝坊むらくの門人となり、夢之助を名のつて各所の寄席に出入りする。
  - ・明治三三年（一八九九）六月、福地桜痴の門に入り、歌舞伎座の作者部屋見習となる。このころ、エミール・ゾラに心酔し、英訳本を耽読したが、原文に接したい念願で、暁星学校夜学でフランス語を学ぶ。
  - ・明治三五年（一九〇一）二十三歳。小説『地獄の花』を金港堂より出版。
  - ・明治三六年（一九〇二）五月、『夢の女』を新声社より出版。七月、ゾラの『獣人』の翻案「恋と刃」を大坂毎日新聞に連載のほか、抄訳『女優ナナ』（新声社）がある。その他「夜の心」「燈火の巷」「すみだ川」などを書くことで、女性の肉体的目覚めに感ずるところがあった。九月二三日信濃丸で渡米、一〇月一〇日タコマ市に着き、ハイスケールに入学。十一月、ミシガン州カラマズカレッジに入る。
  - ・明治三八年（一九〇五）フランス遊学を望み資金を得るため、ニューヨークの従兄弟の永井松三の紹介で、七月ワシントンの日本大使館の小使に住みこむ。父が許さぬ憂悶を売春婦イデスとの情交で慰める。一二月、父の命で正金銀行ニューヨーク支店の雇員となる。
  - ・明治三九年（一九〇六）仏人マダム・デュトウル方に寄宿。九月より翌年二月まで仏人教師ベルナルにフランス語を学ぶ。モーパッサンを愛読し、オペラに熱中したが、ワシントンからイデスを呼んで交情を深める。
  - ・明治四〇年（一九〇七）七月、正金銀行リヨン支店勤務。
  - ・明治四一年（一九〇八）三月五日、銀行を辞職。二八日、パリ着。父の命により二ヵ月後の五月三日、パリからロンドンを経て七月帰国。八月『あめりか物語』（博文館）を出版し、一躍流行作家となる。
  - ・明治四二年（一九〇九）三月『ふらんす物語』（博文館）出版。漱石の依頼で一二月より東京朝日新聞に「冷笑」を連載。九月『歓楽』（易風社）が、風俗壞乱のかどで発禁。
  - ・（三三歳）聞に「冷笑」を連載。九月『歓楽』（易風社）が、風俗壞乱のかどで発禁。このころ江戸趣味を求めて、新橋、柳橋の花柳界に遊び、新橋芸妓高松（吉野こう）と深く結ばれ、腕に「こうの命」と刺青をするも、（こう）は金持ちに落籍されたため、失意に打ちひしがれる。
  - ・明治四三年（一九一〇）新橋の芸妓八重次（斉藤静枝）と深く結ばれた。
  - ・（三三歳）二月、上田敏の推薦で慶応義塾文科の教授となり、「三田文学」を創刊し、随筆「紅茶の後」を連載。
  - ・明治四五年（一九一二）前年から発表していた花柳界を扱ったモーパッサンふうの短篇説十篇ほどを一括して、『新橋夜話』（初山書店）として出版。九月、湯島の材木商の娘と結婚するも、八重次との交情いよいよ深まり、翌大正二年（一九一三）二月、六ヶで米を離別し、八重次を外妾とした。訳詩集『珊瑚集』刊行。
  - ・大正三年（一九一四）八月、市川左団次夫妻の媒酌により八重次を正妻とするが、八重次はおよそ半

年後の大正四年二月、突如家を出てふたたび新橋の芸妓となった。(荷風は彼女の嫉妬が原因としている)。四月下旬、築地一丁目六番地に仮寓し、まもなく年末まで八重次の芸妓家に同居する。

・大正四年(一九一五)一月、『夏すがた』を刊行、発売禁止となる。著者の頹廢的生活が大学の忌避するところとなり、病氣を理由に翌五年三月、教授を辞し、『三田文学』の編集からも手を引いた。大久保の屋敷の改築(断腸亭)が成ったので仮寓の浅草柳橋代地からもどった。四月、「文明」を創刊し、八重次との交情を回想した「矢はずくさ」や滞米時代を記述した「西遊日記抄」を掲載した。

・大正七年(一九一八)一月、『断腸亭日乗』(初山書店)刊。年末、下町情緒を求めて築地二丁目三〇番地に移る。このころ新橋芸妓八重福と親しむ。

・大正九年(一九二〇)五月、下町生活の煩瑣と喧騒に堪え切れず、前年十一月に借りておいた麻布区市兵衛町一丁目六番地に、洋風家屋を新築して移転。偏奇館と名づけた。(ペンキ塗りであることと、自己の性情とを考えて)。

大正一二年の関東大震災までのあいだに、演劇との関係が深まり、大正九年には帝国劇場で、一〇年三月には明治座で、また一一年一二月には帝国劇場で作品が上演された。小説作品では「雨瀟々」などがある。

・昭和二年(一九二七)一月ころ、九段富士見町の芸妓鈴竜(本名うた)と親しみ、落籍して三年三月、麴町三番町に待合を開業させた。昭和六年の初夏、うたは病にかかり次第に遠ざかる。

・昭和五年(一九三〇)牛込神楽坂の芸妓山次(大木戸に住み代え園香を名のる)。

関東大震災後は、求める女性の対象も芸妓より私娼へと移りはじめ、秋ころからろから銀座のカフェ・タイガーに通いはじめた。その女給を主人公とした「つゆのあとさき」を六年一〇月、中央公論に発表。その後関心は女給から私娼に移り、九年八月には、その生熊を描いた「ひかげの花」を中央公論へ発表。随筆集『冬の蠅』(偏奇館刊)。一一四年四月ころから、しばしば私娼街の「玉之井」を散策し、一二年四月から東京朝日新聞に「瀬東綺談」を連載。

・昭和二〇年(一九四五)三月九日、偏奇館は空襲のため焼失。

・昭和二一年(一九四六)一月、各所を転々としたあと、市川市菅野、いとこの杵屋五叟方に寄寓。

・昭和二二年(一九四七)一月、市川市菅野小西茂也方に寄寓。

・昭和二三年(一九四八)一二月、市川市菅野一一二五番地に家を買って移り住む。

戦後の荷風の関心は、浅草を中心とする歓楽街に向けられ、死にいたる直前までほとんど毎日その付近を散策していた。二七年一月文化勲章受章。

・昭和三二年(一九五六)三月二七日、居を市川市本八幡町四一一二八に移した。

・昭和三四年(一九五八)四月三〇日、胃潰瘍のため吐血急逝しているのを手伝いに来っていた婦人によって発見された。

#### ☆荷風作品に見る女性像

・「夢の女」(明治三六年—一九〇二—五月)の「お浪」

・「あめりか物語」(明治四一年—一九〇八—八月)の「二月一日」の「母」、〈牧場の道〉の「男の妻」

・「夏すがた」(大正四年—一九一五—八月)の「千代香」

・「つゆのあとさき」(昭和五年—一九三〇—一〇月)の「君江」

はやま・しゅうへい 作家・駒沢短期大学名誉教授 一九三〇年(昭和五)、千葉県市原市生まれ。一九六〇年(昭和三五)、『日本いそづぶ断』で直木賞候補となる。小説『葎とペルソナー小説三島由紀夫』(二〇〇二年)、『パス氏』(二〇〇六年)、『芭蕉ものがたり』(二〇〇八年)、『月の虹』(二〇〇九年)、評論集『日本文学にみる(笑い)〈女性風土〉』(一九九五年)、詩集『小吟集』(二〇〇八年)など多数。第一回「室生犀星顕彰大野賞」受賞(一九九六年)、市川市民文化省受賞(二〇〇一年)。二〇〇五年、宗左近が提唱した「風の会」に参画、同年より市川市文学プラザ運営協議会(二〇〇七年から市川市文学館検討委員会に名称変更)委員。「市川・荷風」呼びかけ人の一人。

『夢の女』は、一九八一年の明治座以来、坂東本人がいくたびもなく主役をつとめてきた永井荷風原作、久保田万太郎脚色による同名の舞台の映画化である。もつとも彼はここでは監督に徹し、先にも述べたように、演じ馴れているヒロインの役を吉永小百合に譲っている。

物語は典型的な新派のかたちをとっている。(中略)

『夢の女』という題名には二重の意味が隠されている。遊郭に通う男たちにとつて羨望的である花魁という意味と、みずから過去にも未来にも確固とした観念をもつことができず、ただはかなげな幻影のうちに移ろつてゆく女という意味である。

このフィルムはいくえにも重なりあつたフラッシュバックから語り起こされている。タイトルバックでは実家から上京するお浪が夜汽車の二等席に座つて物思ひに耽つているさまがクローズアップで描かれ、次に汽車の窓ガラスに映つた彼女を捕らえたショットへと転じる。両者は同じ構図のもとに撮影されているが、現実とガラスに映つた臆気な反映とは、画面の地肌にくばくかの違いが見られる。この二ショットの連鎖が作品そのものの主題と深く関連していることは、最後に富裕な身分となつた彼女が小舟に乗り込んで、かつて住んでいた洲崎を去ろうとするさいにも、同じ構図のもとに同じ表情が示されていることから、あきらかであろう。物語は語り始められたときと同じように、洲崎の船着き場を描いた夜の光景で終了するが、ここには説話行為をめぐる正確な対称が見られる。主人公は過去(家庭の悲惨)と現在(零落した芸者稼業、現実(一児の母としての貧しいお浪)と虚像(華麗な衣装と優雅な性的魅力をもつた楓)といった二項対立の間を忙しげに往復しながら、最後に淡い恍惚感に包まれつつ、もはや夢でもノスタルジアでもない虚無の余韻のなかに置き去りにされてしまふのである。

坂東はこの美しい物語を、モノクロームで撮影している。薄暗い日本間の白い襖を開けたとき、画面の深奥に控えている玄関先に降りしきつている雪。耿耿とした満月とガス灯に照らされながら、静かに波音を立てている昏い夜の海。その海に月の光が照り返り、洲崎のイルミネーションとともに、小舟に乗りこんだお浪の顔にちらちらと反射するさまを、長沼六男のカメラはけつして見落としてはいない。おそらく『夢の女』は、九〇年代に撮られた日本映画のなかで『陰影礼讃』で谷崎潤一郎が説いた教えにもつとも忠実な作品であるといつてもいいかもしれない。

さらに見落してはならないのは、『外科室』(引用注1)では用いられていなかったクレーンをはじめとする移動撮影が、この作品ではほとんど浮するばかりに頻繁に使用されているという事実である。そのもつとも優れた例は、冒

頭と終結部で洲崎の船着き場から土手、遊郭のそばの空地をめくつて人物たちが移動をするさいに用いられている。(中略) 思うにここで、溝口健二が『残菊物語』で試みた水面からの撮影を思い出すことは、映画史的に見ても正しいことだろう。

だがさらに驚嘆すべきなのは、最後の場面でお浪が洲崎を去ろうと夜の岸辺を歩いていくショットであろう。(中略) この場面では最初、満月の照り返る下でひとりの花魁が昏い海を眺めているさまが、後ろ向きで示される。観客はこれまでの物語の推移から、当然のことながら彼女が楓だと見紛うが、やがてそれが二代目の楓であり、この少女とお松どんとの会話からつい直前のショットからすでに恐ろしく長い歳月が経過したことが判明する。そこへ冒頭と同じく小舟が到着し、客たちが上陸する。その後、画面には見えないが岸辺の向こう側、すなわち船着き場からお浪がすつと立つて岸辺に登り、そのまま画面の水平方向にそつて歩いてゆくさまが、あたかも歌舞伎の花道であるかのように撮影されている。ここでいかにその場の雰囲気を感じ上げるかのように遊郭のどこかしらから新内が流れてくるという工夫がなされている。その後、お浪と少女の親密な会話の場面が続く。彼女たちがひよつとして互いに分身の関係であるかのように、カメラは二つの焦点を見据えながら緩やかに動く。

この後に続く大がかりなクレーン撮影は、坂東が溝口の映画の遺産を継承しようとする野心の現われであると見ることができよう。カメラはこれまでになく高い視点から庭と階段、長々と続く岸辺のすべてを捕らえると、今度は急に視点を下げ、お浪がその花道を先ほどとは逆に戻つて停泊中の小舟に乗ろうとするまでを、とぎれることなく収めようとする。もちろんこうした場面設定が、坂東が馴れ親しんできた歌舞伎と新派の舞台での空間構成に基ついていることは、いうまでもない。だが坂東は書き割りの舞台を離れ現実の風景を前にしたとき、日本映画がこれまで築きあげてきた空間分節の文法が存在に突き当たり、その読み直しをもつてみずからの映画的使命とするに至つたといえる。そして空間のダイナミックな展開が一通り終わつたとき観客が手にするのは、冒頭と同じく暗い海にいつまでも漂い続けている小舟の緩やかな運動である。今回は場面というよりは余情を撮りたかつたんです。(引用注2) という坂東の言葉は、もはや彼の内面で『夢の女』が単なる図式に沿った習作ではなく、きわめて精緻な感情に基づいた作品であることを示している。

注1 坂東が監督した第一映画作品(一九九二年)

注2 インタヴュー『MORE』一九九三年八月号より