

『破戒』の前奏曲

付・『水彩畫家』のモデル問題

田中富次郎

明治三十二年に小諸へ入所した藤村は、当初の二年間、詩作をつづけ、詩篇ができると、それを、主として雑誌新小説の詩欄へ寄せた。小諸で詠んだ詩篇には、〈連作意識〉による〈詩群〉が多い。

藤村は、これらの詩篇をまとめて、明治三十四年の八月に『落梅集』を刊行した。

ところが、『落梅集』を刊行したところから、ひさしくとだえていた小説制作の意欲が再燃し、『破戒』を刊行する前方で、藤村は、八篇の小説を書きつづけた。次に、これらの作品を制作順に並べてみよう。

- (一) 「舊主人」〈発禁〉 明治三十五年十一月 〈新小説〉
- (二) 「藁草履」 〃 〃 〈第三明星〉
- (三) 「爺」 明治三十六年一月 〈小天地〉
- (四) 「老嬢」 〃 〃 六月 〈太陽〉
- (五) 「水彩畫家」 明治三十七年一月 〈新小説〉
- (六) 「椰子の葉蔭」 〃 〃 三月 〈辰蔵明星〉

(七) 「津輕海峽」

〃 〃 十二月 〈新小説〉

(八) 「朝飯」

〃 〃 明治三十九年一月 〈第二次芸苑〉

『破戒』

〃 〃 明治三十九年三月 刊行

△ 「家蓄」

〃 〃 十月 〈中央公論〉

『綠葉集』

〃 〃 明治四十年一月 刊行

右にあげた八篇のうち、発禁処分「舊主人」をのぞく他の七篇を、のちに、藤村は『綠葉集』のなかへ組み入れた。それらしい、これらの作品は、『綠葉集』を通して読まれる場合が多い。しかし、『綠葉集』は、『破戒』が世にでてから刊行された作品集であるうえに、収録された作品の制作順序もくずされている。それどころか、『破戒』刊行後の「家蓄」などもまじっている。『綠葉集』を通して、『破戒』の前方をとらえることは困難である。

試みに、藤村の小諸時代の書簡をたどってみよう。藤村は、明治三十六年の十月上旬、青森の文学青年鳴海要吉に、『水彩畫家』の

完成を告げ、つづいて、十一月の中旬、田山花袋に、『破戒』の原型と思われる作品について感想をもらしている。『水彩畫家』を書きあげたころ、藤村は、すでに、『破戒』の制作準備をはじめたのである。

だから、制作経路のうえでいうと、八篇の作品のうち、「舊主人」から『水彩畫家』までの五篇は、『破戒』に先行する作品、「椰子の葉蔭」と「津輕海峽」、それに「朝飯」を加えて、この三篇は、『破戒』と並んで制作された作品である。

したがって、筆者は、『綠葉集』の形を解きほぐして、もう一度、これらの作品を初出の時点へもどし、まず、『破戒』に先行する五篇をひろってみたい。そして、これらの作品と『破戒』とのあいだに、どのような関係があるか、あるいは、これらの作品のなかに、『破戒』を解明する手がかりがあるか、はたして、これらの作品を、『破戒』の前奏曲と呼ぶことができるかどうかを考察してみたいと思う。

一 「舊主人」

『破戒』に先行する五篇の小説のうち、第一作の「舊主人」を、まず、考察してみよう。「舊主人」は、『落梅集』の翌年、明治三十五年の十一月、雑誌新小説に掲載された。ところが、「舊主人」を掲載した新小説は、この作品のラストシーンが風俗を乱すというかどで、刊行の一週間後に発売禁止の処分をうけた。そのため、「舊主人」は、ふたたび活字となることもなく埋もれていたが、戦後ようやく日の目をみるようになってきた作品である。

最初に、「舊主人」の内容を概観しておこう。

小諸の町に、荒井家の本家と分家とがあった。本家のほうは、古い家風を守る塩間屋。分家のほうは、都会風の家で、土地の銀行に關係していた。分家の当主は、先妻を離縁して、こんど、若くて美しい綾子を、東京から後妻に迎えた。後妻の綾子は、山の町が珍らしいので、はじめのうちは、小諸へきたことを喜んでた。だが、それもわずかのあいだ、次第に、綾子は、山の町の寂しさに堪えられなくなってきた。そういう綾子のこころのすきまに、荒井家に入りする若い齒医者の子が、とびこんできた。綾子と桜井とは、夫に隠れて恋をささやくようになった。

小諸に近い柏木村の生まれで、荒井家に奉公する女中のお定が、二人の密会の手伝いをした。綾子は、そういうお定をたいせつにしていたが、自分と桜井との情事が深まるにつれて、だんだんお定を邪魔者に感ずるようになった。或夜、綾子は、夫に向かってお定を中傷し、お定を解雇するようにすすめた。この様子を、部屋のととで立ち聞きしていたお定は、私を裏切った奥様は、もはや私の主人ではない、旧主人であると怒り、綾子の秘密を旦那に教えた。

赤十字社の總會が、小諸の町でひらかれた日、旦那は、綾子に送られて總會へでかけた。旦那が留守になると、綾子は、この日も、さっそく桜井を家によんだ。お定の知らせで、いそいで帰宅した旦那は、玄関をあがると、襖を次々にあけて、奥の座敷へ進んでいった。旦那が、最後の襖をあけると、綾子と桜井は、牡丹の花をいろいろと銀屏風の前で、立ったまま、燃えるような口唇を合わせて、接吻していた。

以上が、「舊主人」の内容である。

新小説の第七年第十一巻は、巻頭に、鏡花の「起誓文」をおき、次に、藤村の「舊主人」をのせ、この作品に同誌のスペースの五分の一を提供した。「うたゝね」いらいとだえていた詩人藤村の小説に、期待を寄せたからであろう。ところが、明治三十二年の春から信濃毎日新聞社の主事となっていた山路愛山は、藤村が、木村熊二の二度目の夫人華子を、「舊主人」のなかで、綾子のモデルにあてたと憤慨し、この作品には、風俗を乱す情景があると、警保局へ提訴した。そのため、新小説は、発売禁止の憂き目をみ、藤村も、せつかく野心をこめて書きだした小説制作の出はなをたたかれた。

後年、藤村は、『微風』におさめた「突貫」のなかで、「舊主人」のことにふれ、（私は先生と先の奥さんの若い生活のある一部のさまを拜借した。）と書いている。花袋もまた、『近代の小説』のなかで、藤村の「舊主人」にふれ、この作品は、（信州の小諸の、自分のつとめてゐる校長のことを書いたものだが、あれの發賣禁止となつたのは、文句にわるいところがあつたばかりぢやなかつたといふからね。丁度検閲官に、そのモデルのことを知つてゐるものがある、けしからんと言つて、そして發賣禁止にしたんだつていふことだからね。）、と述べている。

これらの記述が証言となつて、従来、「舊主人」は、木村熊二の家庭を描いた作品であるかのように紹介されている。はたして、そういうものであるうか。藤村が、「舊主人」の制作にあたって、木村家から借りた素材は、藤村がいうように、どこまでも、（一部）であつて、全部ではない。まして、それが、この作品の作因になつていふように思われぬ。では、何が「舊主人」の作因であるのか。その点へ考察をすすめてみよう。

考察の手がかりを得るために、最初、「舊主人」の四をひらいてみたい。「舊主人」のこの回には、〈綾子の父〉が、突然東京から小諸へやってきて、綾子の旦那と一緒に長野のほうへかける情景が現われる。「舊主人」は、その情景を、次のように描いている。

（お客様は氣短い御方で、角帯の間から時計を出して御覽なすつたり、あちこちと御部屋の内を御歩きなすつたりして、待遠しいといふ風でした。）

この情景を、後年の『家』と照合してみよう。『家』の上巻をひらくと、この自伝作品の七回には、主人公三吉の馬場裏の家へ、〈友人の西〉が、突然東京からやってきて、すぐまた、長野のほうへかける情景が現われる。『家』は、その辺を、次のように描いている。

（西は二度も三度も懐中時計を取出して眺めた。）（彼の時計は宛に成らない。）と西は次の部屋に掛けてある柱時計と自分のとを見比べた。）

次に、「舊主人」と『家』とに現われる、この二つの情景を、明治三十四年の十二月三十日に、藤村が、小諸から東京の田山花袋へ送った書簡と照合してみよう。この書簡には、次のような個所が現われる。

(先頃は國男兄の御來遊、且は驚き且は喜び、御地の御様子をも承り申候。懐中時計を帶の間より出し見つゝの御物語、せはしくもうれしき逢瀬とはこれかと斗り、伺ひ泄らせしことのみ多く、稻妻のごとくに長埜へむけて御出發、まことにくゝのこり惜しく存候。)

こうして、「舊主人」と『家』と「書簡」とを並べてみると、明治三十四年の十二月に、小諸の馬場裏へやってきた松岡(のち柳田)國男をモデルにして、藤村は、はじめ「舊主人」に現われる〈綾子の父〉を描き、のちに、『家』に現われる〈友人の西〉を描いたことができる。「舊主人」のなかには、後年の自伝作品と同じように、作者自身の実生活からひろわれた作中人物が現われている。これを手がかりにして、この作品の作因を追求してみた。

そのために、もう一度、『家』の上巻をひらいてみよう。上巻の五回をひらくと、この回に、主人公三吉の妻のお雪が演ずる恋のひめごとが現われる。お雪は、函館の実家にいる奉公人の勉と、夫に隠れて文通する。このことを知って、三吉は、問題の解決に苦しむ。自伝作品に現われる、この三吉とお雪の姿は、これを作者の実生活のうえでいうと、藤村と冬子の小諸馬場裏における新婚生活が半年ほど過ぎたころの姿である。

そのころ藤村は、妻の冬子と、冬子の父の秦慶治と、函館の秦家に奉公する飯田末太郎(注一)と、この三人のあいだに、約束ごとのあることを知った。一妻には、いいなずけと呼ぶことのできる青年がいる。一このことを知ったショックが、小諸当初の生活の喜びを藤村

からうばい、寂寥の底へ藤村をつきおとした。この生活感情が、いち早く藤村の詩作をよび、この生活感情の波動が、詩感の変化を生んだように思われる。『落梅集』の入口にある「勞働雜詠」のさかなリズムは、小諸へはいった当初の生活の反映であった。それが、半年もたたないうちに、「寂寥」詩の詩感へ座折するのは、冬子の出来事が、実生活のなかに生まれたからである。

〔注一〕

飯田末太郎は、函館にちかい上磯の出身。飯田家は、秦慶治の長女浅子の夫で、木村家から秦家へ養子にカグイナはいつた。秦貞三郎の親戚にあたる。末太郎の母も、秦家につとめたことがある。末太郎は、曰の帳場にすわっていたが、のちに、この人も秦家の養子となつて、冬子の妹たきと結婚した。屋号は入一。

現在、函館市元町に住む貞三郎の二男秦孝一と姉の坂牧けい子は、先年、筆者に、美男子でやさすがたの飯田末太郎が、『家』に現われる〈勉〉のモデルであると語った。

さて、『家』の上巻を、さらにたどつてみよう。上巻の六回へすすむと、こんどは、三吉の恋のひめごとが現われる。三吉は、お雪の事件が片づいたころ、軽井沢へやってきた女流音楽者の曾根と妻に隠れてゆききをはじめめる。曾根は、小諸の三吉を訪ね、三吉もまた、軽井沢の曾根を訪ねる。『家』に現われる三吉と曾根の姿を、作者の実生活へ移すと、これは、藤村の小諸入所二年目ごろの姿である。そのころ、軽井沢に滞在する橋糸重ハシイトモは、馬場裏の藤村を訪ね、藤村もまた、軽井沢へかけて糸重を訪ねた。小諸赴任の前年、明治三十一年に、藤村は、上野の音楽学校の選科へかよったが、橋糸重との交際は、そのころからはじまっていたのであ

る。

〈注二〉

橘糸重

糸重は、明治六年十月十八日三重県亀山町南崎に生まれた。父は、亀山藩の御殿医良珉。母は、亀山藩佐藤氏の女さち子。父は明治六年十二月に死亡。橘家は、明治七年に上京、最初、下谷区西黒門町に住んだが、のちに、五軒町へ転居した。十九年女高師附属小学校卒業。二十一年東京音楽学校へ入学、ピアノを専攻。二十五年五月校業補助。同年の七月専修部卒業。二十六年九月教授嘱託。三十四年五月教授、のち女子としてわが国で最初の勲任教授に昇進した。昭和三年退官、ひきつづき講師に留任、あとさき四十九年間、母校の教官を勤めた。昭和十二年七月帝國芸術院第一回会員。

糸重は、明治十六年、小学校に在学のところ、母につれられて神田小川町の竹柏園佐々木弘綱に入門、和歌を学んだ。弘綱の歿後は信綱に師事した。糸重は、ケーベル博士にも師事し、女流として一人の弟子であった。昭和十四年九月一日正午すぎ逝去。六十七才、病名は賢孟炎、動脈瘤。墓地は護国寺にある。〈以上、井出茂太提供〉

藤村の小諸入所三年目にあたる、明治三十四年の二月、『竹柏園集第一集』が刊行された。このなかに、「花つみ(輕井澤日記の一節)」と題した糸重の一文が収録されている。次の個所をひろってみよう。

(あすは歸りなるとする夕べ、都なる幼き姪のつとにせんと花つみにゆく。昨日見おきし色よき花おほく亂れたる所にきぬ。見渡せばはてなき原野のはては、五百重山たちかさなりて、うしろに見えし浅間はいただき灰色の雲に隠れ、麓のみぞ少し見ゆる。いづこにか水の音なひ幽かに響きて、吹くともなき風にはらくとちるは、尾花が袖につみあへぬ何の涙ぞ。庭の教よそにすとは見れど、色よく咲し撫子いと哀れなり。われも

かうはいとさびし。(いざさらば此花野よ。命あらば又こん年。いざさらば月よ。あすよりは塵多く處せき都のすまひにて。)

この一文には、輕井沢を愛して、この地に出はいりした橘糸重の心情がにじんでいる。それとともに、この一文は、輕井沢を背景にして、『水彩畫家』の清乃や『家』の曾根を描いた藤村の心情を裏付けるように思われる。

『落梅集』をひらいてみよう。藤村は、橘糸重にむけた情念のひめごとを、はじめ、「壯年の歌」の詩群で詠嘆し、つづいて、「胸より胸に」の詩群で表白した。糸重が輕井沢を去ると、彼女のあとを追う遠い思いを、異郷を思慕することばにのせて、「海草」の詩群で詠嘆した。『落梅集』の入口と出口に、青い灯のような恋愛詩が再燃するのは、それにならう壯年の恋愛感情が、藤村をゆさぶっていたからである。こうして、小諸へ入所してから、藤村は、詩のなかで自家の生活感情を詠いつづけていた。

しかし、そのころの藤村は、一方で、詩語の限界をみつめていたように思われる。藤村は、小諸へ赴任する直前、帝國文学に詩論の「雅言と詩歌」を寄せた。この詩論のなかで藤村は、人間の(猜疑)とか、それと結ばれる(恐怖)とか、(怨恨)とか、そういう近來の複雑な感情を詩にすることは困難であると述べている。

小諸入所後の藤村が、妻のがわと自分のがわにおきた恋のひめごとを、〈連作の意識〉で、〈詩群〉の形をとりながら詠いつづけたのは、単一な形の抒情詩で、自家の複雑な生活感情を表現することは、もはやむずかしいと考えたからであろう。『落梅集』に現われるこの傾向は、詩でなくて、ことばを自由に使える小説のなかで、

恋のひめごとのもつ複雑な感情を十分に表現してみたいと願う藤村の気持を示したものであるともいえる。この気持が、次第に、「うたゝね」いらい埋もれていた藤村の小説制作の意欲をかりたてて、ついに、『落梅集』の小説化を実現させたように思われる。「舊主人」は、その試みの第一作であった。

したがって、「舊主人」の作因も、『落梅集』の詩篇と同じように、作者の生活感情と結ばれたものでなければならぬ。はたして、そういえるかどうか、作品に即して、次にその点を考察してみよう。「舊主人」をひらくと、この作品の四に、こんな情景が現われる。

(奥様は總桐の簞笥から御自分の御召物を出して、疊直したり、入直したり、又取出したりして御眺めなさる) (其を御膝の上に乗せて、何の氣なしに御婚禮の晩御召しなすつたといふことを、私に話して聞かせました。不圖、御自分の御言葉に注意して、今更のやうに萎返つて、其を熟視した儘身動きもなさいません。死だ銀色の衣魚が一つ其袖から落ちました。)(「あゝあゝ着物も何も要らなくなつちやつた。」と仰り乍ら、其長襦袢を御抱きなすつた儘、さんゝ思ひやつて、涙は絶間もなく美しい御顔を流れました。)

これは、桜井医師を恋しく思う綾子が、夫のいないとき、それとなく吐きだしたためいきである。これを、『家』の六回に現われる、次の個所とかさねてみよう。『家』の六回には、軽井沢へでかけた三吉の留守に、それとなくためいきを吐くお雪の姿が、「舊主人」の綾子と全く同じ姿勢で、こんな風に描かれている。

(お雪が生家から持って来たもので、斯の田舎では着る時の無いやうな着物が蟲干する爲に掛けられた。結婚の時に用いた夫の羽織袴、それから彼女の身に纏ふた長襦袢の類まで、吹通る風の爲に静かに動いた。小泉の兄の方から送つた結納の印の帯などは、未だ一度も締めたことが無くて、そつくり新しいまゝ眼前に垂下つた。)

「あゝあゝ、着物も何も要らなくなつちやつた。」と言つて、お雪は深い溜息を吐いた。)

このように、「舊主人」と『家』とをつき合わせて、綾子にかぶせたマスクを、綾子からはぎとると、綾子の嘆きのなかからお雪の嘆きが現われてくる。「舊主人」の情景を、『家』の情景にすりかえることができる。これは、藤村が、いち早く『落梅集』のなかで詠嘆し、のちに自伝作品のなかで描いた馬場裏の生活感情と同じ生活感情を、綾子のなかへ投げいれているからである。いいかえれば、「舊主人」の作因が、作者の実生活と結ばれているからである。

藤村は、実生活と結ばれる作因を、「舊主人」につづいて、その後の小説でも、執拗にくりかえした。したがって、後年の『家』をまつまでもなく、「舊主人」の綾子と同じ姿は、一年後に書きあげた『水彩畫家』のなかにも現われる。『水彩畫家』は、妻のお初が夫の伝吉に隠れて、上田の青年直衛と恋をささやく。その出来事のととで、こんどは、夫の伝吉が妻のお初に隠れて、軽井沢に滞在する女流音楽者の清乃と恋のひめごとをささやく。『水彩畫家』の十回をひらいてみよう。

(婚姻の晩に着た衣類は、そつくり其儘、目の前に懸つて居る。

青々とした追憶は、つい昨日のことのやうに、烈しくお初の胸中を往來し始めた。(それからそれへと追憶を辿つて見れば、希望も、歡樂も實に生涯の光景は變りはてしつた。『あゝ、あゝ、着物も何も要らなくなつちやつた。』とお初は其處へ泣かれた。)

こうして、『水彩畫家』のなかでも、妻のお初は、「舊主人」の綾子や、『家』のお雪と全く同じ姿勢をとつて、夫のいないところで、やるせないためいきをはいている。終始、作因が、作者の小諸入所後の実生活と結ばれているからである。

次に、「舊主人」の作因を、観点をかえて考察してみよう。「舊主人」のなかで、作者は、女中のお定を主人公に設定し、お定の口をかりて、綾子の恋の秘密を語っている。この作品は、お定を〈私〉とする、一人称小説である。こういう構想が作者に生まれた事情を追求してみたい。「舊主人」の五をひらくと、作者は、綾子に裏切られた女中のお定を、次のように描いている。

(旦那様は御歸になりました。)(いつになく奥様も打解けて御側に居しやるのです。私は買物を言付かつて、出掛しななに椽を通りますと、御話聲が障子越に洩れて来る。どうやら私のことを御話しなさる御様子。立竦んで息を殺して聞いて見ました。奥様は斯なことを旦那様に御話しなさるのでした。さ、其御話といふのは)(到底私のやうな性の悪い女は奥様に使へないといふことを御話しました。)(油断のならぬ世の中。)(私は表へ飛出し、夢中で雪道をすた／＼と歩いて)(もう其時の私は、葦草履穿いて、土だらけな黒い足して、谷間を馳歩いた柏木の昔に歸つて、

了しました。私は野獸のやうな荒い佐久女の本性に歸つて、『御母さん御母さん』と目的もなく呼んで、相生町の通まで歩いて参りました。)(其晩程母親を戀しく思つたことは有ません。唐草模様の敷蒲團の上は、何時の間にか柏木の田圃側のやうにも思はれて、蒲公英が黄な花を持ち、地梨が紅く咲いた草土手を枕にして、青麥を渡る風に髪を颯らせながら、空を渡る淺間の鷹を眺めて寝そべつて居るやうな楽しさを考へました。)(終には私が七つ八つの頃のこと迄幽かに臆出しました。すると熱い涙が流れ出して、自分で自分を思いやつて泣きました。)

この「舊主人」の情景を、ここでもまた、自伝作品の『家』と照合してみよう。『家』をひらくと、上巻の七回に、馬場裏の家で、三吉の読書する姿が現われる。それは、時々、家のなかの柱が音をたてて凍み割れるやうな寒い晩であった。三吉の耳に、隣の部屋から、働きのにぶい女中を叱りつけるお雪の声がかきこえてくる。『家』では、そういう情景が、次のように描かれている。

(家には十五ばかりに成る百姓の娘も雇入れてあつた。)(寒い晩であつた。下婢は自分から進んで一字でも多く覚えようと思ふやうな娘ではなかつたが、主人の思惑を憚つて、申譯ばかりに本の復習を始めた。何時の間にか彼女の心は、蝗蟲を捕つて遊んだり草を藉いて寝そべつたりした楽しい田圃側の方へ行つて了つた。)(「ちつとも手傳ひをして呉れやしない。)(「何事も爲て呉れなくて可いよ。)(「居眠り／＼本を讀んで何に成るももう可いから止してお休み。)(「旦那さん、お先へお休み。)(下婢は唐紙をすこし開けて、そこへ手を突いて言つた。やがて彼女は爐邊の方で寝る仕度をした

が、三吉の耳に歔泣すすりなきの音が聞えた。一方へ向いては貧乏と戦はねばならぬ。一方へ向いては烈しい氣候とも戦はねばならぬ。斯ういふ中で女子供の泣聲を聞くのは、寂しかった。

このように、「舊主人」の情景と『家』の情景とをつき合わせてみると、両者は、同じように女中とその女主人との争いを描いている。しかも、自伝作品のうえに、「舊主人」を重ねることができ、「舊主人」が『家』に重なり合うということは、「舊主人」に現われる作中人物が、作者の実生活と結びれているからである。藤村は、小諸馬場裏の家に、近くの村から女中奉公にきていた小娘の話話を、のちに自伝作品の「奉公人」へ明治四十二年八月のなかでも、詳しく描いている。おそらく、藤村は、「舊主人」を執筆するころ、馬場裏の家にいた女中の小娘と妻との折り合いがわるいので、この二人の姿から、ひとまず綾子とお定のイメージをひろい、「主人に裏切られた女中」という構想をたてたのであろう。

しかし、「舊主人」のお定は、主人に裏切られたあと、『家』に現われる女中のような態度をとってはいない。お定は、すすり泣くどころか、綾子にむけた怨恨や嫉妬の感情をむきだしにして、町なかへとびだし、荒々しい人間の本性にかえて、(御母おつかさん御母さん)、と母を呼ぶ。そして、その晩、寝床のなかで、両親のことを思い出しながら、(終には私が七つ八つの頃のこと迄幽かに臆出おもひだしました)、と自分の幼いころへ回想を遠くのぼしている。この(母を呼ぶ声)と、へ七つ八つという数詞とを、とくに注目してみたい。というのは、この呼び声と数詞とを手がかりにして、「舊主人」の情景を、『家』の情景と結び合わせると、「舊主人」の情

景を生んだ作者の発想の経路が、次のように考えられてくるからである。

II 馬場裏の家で、柱の凍み割れる音をききながら、藤村は、新婚早々、妻のほうにも、自分のほうにもおきた情念のひめぐとを追想する。とくに、藤村は、自分の側に生じた恋のひめぐとを見つめ、自分の血のなかに、人一倍激しくうごく情念の血統と、それを隠蔽しようとする意識のあることを内省する。

そんなとき、隣の部屋から、妻に叱られて、すすり泣く女中の声がきこえてくる。それをききながら、藤村は、女中のところを推測する。おそらく、この小娘は、母を慕い、郷里を慕って、彼女の七つ八つの幼いころを思いだして泣いているのであろう。

女中の七つ八つのころをこんな風に想像しながら、次第に藤村は、そういえば、自分の幼いころにも女中がいたと、自分自身の七つ八つのころへ回想の翼をひろげる。その回想のなかに、少年島崎春樹を育てた女中が現われてくる。自分を育ててくれた女中は、郷里の髪結いの娘であった。彼女の父は、馬籠で一番汚ない男。そのため、春樹は汚ない汚ないと、自分は、友達から石を投げつけられて、いつもいじめられていた。そのことが恥ずかしくて、東京へ遊学するとき、自分は、馬籠の裏道から人に隠れて、女中の家を訪ね、別れの挨拶をした。父から処世の訓戒を書いた短冊もらったのも、そのときである。自分は兄と一緒に上京したが、その兄の友弥は、実は、母の情念のひめぐとが生んだ父親不在の子であった。あのころは、父も、「春歌」のなかで、人一倍こまやかな情念を詠嘆する人であった II

こうして、数々浮かんでくる少年時代の思い出のなかで、藤村は、自分の内部にある父母から伝わる激しい情念と、女中のために育てられた隠蔽の意識とを、見つめたように思われる。

このように、「舊主人」における作者の発想の経路をたどってみると、「舊主人」に現われる情景の設定や事件の展開を、次のように説明することができる。「舊主人」のなかに、綾子に裏切られたお定が、母を呼びながら七つ八つのころを回想する情景が現われるのは、はじめ馬場裏の女中からお定のイメージをひきだした作者が、これを動機にして自分の幼いころを追想し、同時に、〈作者自身の七つ八つのころ〉をお定のなか投げ入れて、馬場裏で恋のひめぐとを生んだ自我の根源を追求しようとしたからである。あるいは、「舊主人」のなかで、嫉妬と怨恨に燃えたお定が、やがて、綾子に対して復讐という行動を演ずるのは、作者が、恋のひめぐとに苦しんだ〈作者の感情〉をお定のなかに投げ入れて、馬場裏で恋のひめぐとを生んだ妻に対する、作者自身の嫉妬と怨恨の感情をはきだそうとしたからである。藤村が、「舊主人」の全篇を、猜疑の目の充滿するお定の一人称で描きつづけたのは、お定のなかに作者の分身をおいて、実生活で味わった二つの隠れた恋の苦しみを語ろうとしたからである。「舊主人」は、素材の一部に、木村熊二の家庭内の出来事や、馬場裏の家に生じた妻と女中の不和などがひろわれているが、作因は、どこまでも、小諸入所後におきた二つの恋のひめぐとから発しているといいたい。

注目したいのは、この種の作因が、この作品だけで終わっていないことである。藤村が「舊主人」でとった発想法は、この作品につづく『破戒』の前奏曲で繰返えされ、さらに、『破戒』でも繰返えされている。「舊主人」のなかで、自家の恋のひめぐとに、綾子と

お定という仮面をかぶせた藤村は、やがて、『破戒』のなかでも、自家の恋のひめぐとに、身分のひめぐとという衣装をさせている。作者の経験した二つの恋のひめぐとと、それにつながる自我の探求とが作因となっているために、「舊主人」のお定は、『御母さん御母さん』と母を呼びながら、七つ八つのころを回想し、恋を隠そうとする主人を裏切って、最後には、主人の恋のひめぐとを暴露する。同じ情景が、『破戒』にも現われる。『破戒』もまた、作者の経験した二つの恋のひめぐとと、それにつながる自我の探求とが作因となっているために、丑松は、『阿爺さん、阿爺さん。』と父を呼びながら、小諸の町で友達から石を投げつけられて罵られた七つ八つのころを思いだし、身分を隠せといった父の訓戒を破って、最後には、父から伝わる身分の秘密を告白する。

さて、考察の終わりに、「舊主人」のなかの〈細密描写〉にふれておこう。藤村は、早くから細密描写の実験をはじめていた。「山家ものがたり」〈明治二十七年〉に現われる葬列の描写とか、あるいは、「うたゝね」〈明治三十年〉に現われる凱戦部隊の描写などを、例としてひろうことができる。しかし、それらは、事物を列挙して、それをたねんに叙述するだけのものであった。ところが、「舊主人」の細密描写は、事物を列挙して、それに作中人物の感情をのせている。その個所をひろってみよう。女中のお定は、綾子と桜井が密会することを旦那に知らせると、いそいで勝手場へ逃げこむ。作者は、この情景を、次のように描いている。

(わたしは名残惜しいやうな氣になつて、思亂れながら眺めました。また二つの竈は黒々と光つて、角は大銅壺。火吹竹は其前に横。十能は

其側に縦。火消壺こそ物言顔。暗く煤けた土壁の隅に寄せて、二つ並べたは清物の桶。棚の上には、伏せた鍋、起した壺。摺鉢の隣の箱の中には何を入れて置いたか知らん、棚の下には味噌の甕、醤油の樽。釘に懸けたは生薑擦子か。流許の水は溶けてちよろちよろとして溝の内へ入る。粗板の出してあるは南瓜を祝ふのです。手桶の寝せてあるは籬の切れたのです。箆に切捨てた澤菴の尻も昨日の茶殻に交つて、彫と束藁とは添寝でした。)

こういう細密描写が、「舊主人」に現われるということは、事物を観察し、それをことばでスケッチする藤村のスタデイが、すでに実行されていたからである。藤村は、仙台にいるころから事物の観察に関心をむけていた。スケッチのスタデイをはじめたのも、「雲の記」が示すように、小諸へ入所した年の夏雲の時期からであった。この「舊主人」に現われる細密描写は、馬場裏の家の勝手場をスケッチしたものの応用であつて、『破戒』の前方で試みた小説とスケッチとの映発する姿をよく示している。小諸時代の詩とスケッチと小説について、藤村は『落梅集』を詠嘆したあとでスケッチのスタデイをはじめ、その門をくぐつてから『破戒』の制作へはいつたと、よくいわれるが、藤村が小諸時代にふんだ経路は、そういう一筋の経路ではない。(後述「藁草履」参照)

ちなみに、「舊主人」の粉本について一言い添えておこう。花袋は、『近代の小説』のなかで、「舊主人」を執筆するころの藤村に、モーパッサンの影響があつたことを述べている。この説をうけて、伊狩章は、「舊主人」の粉本が、モーパッサンの『パラン氏』

であることを提唱している。(伊狩章「藤村の比較文学的考察」藤村の「舊主人」から『破戒』にいたる作品には、それぞれ、この種の下敷きがあつたように思われる。しかし、それは、どこまでも作品の構成をうちたてるためのものであつて、藤村が、それを、本来の作因にしているとはいいがたい。

二 「藁草履」

次に、「藁草履」を考察してみよう。「藁草履」の発表も、「舊主人」とおなじ明治三十五年の十一月、このほうは、第三次明星の六号を飾つた。『破戒』の前奏曲と呼ぶことのできる小説群は、千曲川の流域を舞台とするものが多いが、この作品もその一つ。「藁草履」は千曲川の川上にあたる海の口村や、八ヶ嶽山麓の野辺山などを舞台にして、事件をくりひろげている。まず、この作品の内容を概観しておこう。

野辺山ヶ原は、天然の大牧場。さる宮殿下のお貸付けになつた種馬から、三十四頭の当歳が生まれたので、記念の競馬が催された。海の口村の青年源吉、通称源、あだ名を藁草履とよばれる男が、功名心に燃えて、この競馬に参加した。だが、源吉は、競馬に敗け、そのうさばらしに、村はずれの鹿の湯へとびこんで、やけ酒を飲んだ。そのとき、そこに居合わせた登記役場の書記が、源吉の妻のお隅は小諸の老線路番にけがされた女であると語つた。それをきいて源吉は、重なる怒りに燃え、家にもどると、お隅をぶつやら蹴るやら、とうとうお隅の足の骨を折ってしまった。さすがに、源吉は、恥ずかしくなつて、翌朝早くお隅を自分の馬にのせ、隣り村の接骨

医へ向かった。途中、白樺の林に馬をつないでひと休みしている
と、官有林のほうから牝馬のいななきがきこえてくる。源吉の牡馬
は、そのいななきに誘われて、次第にいきりたち、あれよあれよと
いうひまに、手綱をかみ切つて、官有林のほうへ馳けていった。馬
上にお隅をのせたまま、源吉の馬は、土煙のなかに姿を消した。
その日のひるごろ、村人たちの手によって、源吉の馬は、板橋村
の村はづれで、とり押えられたが、そのときには、馬上でお隅の息
は絶えていた。

これが、「藁草履」の内容である。最初に、この作品の執筆期を
考察してみよう。『千曲川のスケッチ』をひらいて、其六の「山村
の一夜」をひろると、(この山國の話の中に、私は斯様なことを書
いたことがあつた。『清佛戦争、云々』)、という個所が現われる。
この個所に引用された(『清佛戦争、云々』)は、「藁草履」の書き
だしの文章である。したがって、ここで(山國の話)というのは、
「藁草履」をさしている。「山村の一夜」のなかに、「藁草履」が
顔を出すというのは、「藁草履」のほうが、「山村の一夜」よりも
先に執筆されていたからである。

つづいて、『千曲川のスケッチ』の其六から、「秋の修學旅行」
と「高原の上」の二篇をひろつてみよう。「秋の修學旅行」は、藤
村が、同僚の理学士〈鮫島晉〉や、水彩画家〈丸山晩霞〉や、小諸
義塾の生徒たちと一緒に、野辺山を通過して甲州のほうへでかけた
きのスケッチである。ところが、このスケッチによると、このとき
の野辺山の旅は、藤村にとっては二度目の旅であつて、そのこと
を、(千曲川の上流から野邊山が原にかけては一度私は遊びに行つ
たことのあるところだ。其時は近所の仕立屋の亭主と一緒にだつた。

この旅で、私は以前の記憶を新しくした。と記録している。

その(以前の記憶)―最初の野辺山の旅で見た盛大な馬市のこと
が、其六の「高原の上」をひらくと、次のように現われてくる。
(あの時は、私は仕立屋と連立つて、秋の日のあつた原の一部を
歩き廻つたが、今でも私の眼について居るのは長野の方から知事に
随いて来た背の高い参事官だ。)(丁度あの頃私はトルストイの『ア
ンナ、カレニナ』を讀んで居たから、私は自分で想像したヴロンス
キイの型をその参事官に當嵌て見たりなぞした。)(あの紳士が肩に
掛けた雙眼鏡を取出して、八つが嶽の方に見える牧場を遠く望んで
居た様子は―失禮ながら―私の思ふヴロンスキイそのまゝだつた。)
「高原の上」には、最初の旅の思い出が、こう記録されている。

これらのスケッチとは別に、藤村は、この最初の野辺山の旅につ
いて、書簡のなかでも記録を残している。明治三十四年の十月十
三日に、藤村が、小諸から明星の編集室へ送つた手紙をひらいてみ
よう。藤村は、この手紙の書きだしに、(南佐久の奥なる甲州境ま
で旬日の旅に出かけ漸く兩三日前に歸宅致候。)、と書き残してい
る。

したがって、これらの記録を総合すると、明治三十四年の十月初
旬―「藁草履」を執筆するちようど一年まえに、馬場裏の隣家の主
人、仕立屋の津金直治と一緒に野辺山へかけている藤村の姿をひ
ろうことができる。このときが、藤村の最初の野辺山行きであつ
た。藤村は、この最初の旅で見聞したものを、「藁草履」の素材に
ひろつたのである。「藁草履」のなかに、競馬の情景が現われ、宮
殿下随行の参事官などが現われるのは、そのためである。

後年、藤村は、藤村文庫本『早春』の後記で、『千曲川のスケッ
チ』は、『落梅集』を出したころ、もっと物を正しく見ようと思つ

て、三年ほど沈黙しながら日課のように書いたものであると述懐している。実際には、三年ほど沈黙したどころか、『落梅集』の翌年には、「舊主人」や「藁草履」を次々に発表し、早くからもつていた小説制作の意欲を再現している。あるいは、上述のように、「藁草履」の執筆期と『千曲川のスケッチ』の其六との関係をたどってみると、スケッチのスタデイがすんでから小説制作がはじまったというようなものでもなく、『破戒』の前方で、スケッチのスタデイと小説の制作とは、相互に映発しながら、それぞれの試みをすすめていたということが出来る。

次に、「藁草履」を、「舊主人」と同じように、『破戒』の前奏曲と呼ぶことができるかどうか、この問題点にふれてみよう。これを考察するために、この作品から、主人公の源吉が、海の口村の鹿の湯で酒を飲みながら、登記役場の書記と語り合う情景をひろってみたい。

まず、作者は（樵夫の爲に村醜も暖まれば、百姓の爲に干魚も炙るといふ山間の温泉宿）、それが（鹿の湯）であるとのべ、ここに集って酒を飲む人々の姿を描いている。次に、作者は、これらの人々から、『私は登記役場に出てから、三年目になりやすよ。』と語りだす書記をひきだして、この人の収入のことや、家族のことなどにふれている。この辺の描写から、源吉に向かって、生活の貧しさを嘆く書記のことばをひろってみよう。

（『噫。貧苦ほど痛いものは無いね。貧苦、貧苦、子供は七人もあるし、家内には亡くなられるしー加に子供は與太野郎（愚物）ばかりで……』）

「藁草履」のこの書記のことばを、後年の「貧しい理學士」と照合してみよう。後年の自伝作品「貧しい理學士」は、小諸義塾の数学教師鮫島晉をモデルにした作品である。この作品には、次のような個所が現われる。

（鹿島の神社の前に『一ぜんめし』とした看板の出してある親子の家へ寄つては、そこに集る近在の馬方や労働者などと一緒に焚火にあたりながら、山家らしい話に耳を傾けるのを樂みました。あゝいふ土臭いことの好きなどころでも、先生と私とは一致したかと思ひます。）（一口やると、先生の口からそろ／＼出て来るものは愚痴でした。私がまた先生の話に引きつけられて行くのもその愚痴でした。）

作者は、この齋藤先生へ鮫島晉の口から出る愚痴を、つづいて、次のように描いている。

（『私共を御覧なさい、あの通りうぢや／＼居るんですからね。おまけに大飯食ひばかり揃つて居て……』）

このように二つの作品を照合すると、「藁草履」に現われる書記の述懐のうえに、「貧しい理學士」に現われる齋藤先生の述懐を重ねることが出来る。「藁草履」が、後年の自伝作品と重なり合うということは、作者が、鮫島晉を「藁草履」の書記に応用しているからである。おそらく藤村は、小諸の一ぜんめしで酒を飲みながら生活苦を嘆く鮫島晉の姿を、ことばでスケッチにのせ、それを、さっ

そく「藁草履」のなかに投げ入れたのであろう。

ここで、『破戒』の第四章をひらいてみたい。『破戒』の第四章には、飯山の一ぜんめしで、酒を飲みながら、丑松に向かって生活の苦しみを嘆く風間敬之進が現われる。敬之進は、丑松に、飯山へ来てから（最早足掛三年に成ります）といい、さらに、ことばをづけて、次のように述懐する。

（『まあ、五人の子供に側で泣き立てられて見たまへ。なか／＼遣りきれた譯のものでは無いよ。惨苦、惨苦―我輩は子供の多い貧乏な家庭を見る度に、つく／＼其惨苦を思ひやるねえ。』）

この敬之進の述懐が、「藁草履」や「貧しい理學士」と同一であるのは、『破戒』も、鮫島晉をモデルにして、敬之進の述懐を描いているからである。制作は一番おそいが、「貧しい理學士」は自伝作品であって、斎藤先生と対座する（私）は、作者の分身である。したがって、「藁草履」のなかで、書記と向かいあう（源吉）も、『破戒』のなかで、敬之進と向かいあう（丑松）も、作者の分身が根底にうごいている作中人物であるということが出来る。

「藁草履」の書記は、生活苦を述懐してから、次に、源吉の妻のお隅が過去をもつ女であることを語りだす。源吉は、これをきいて嫉妬と怨恨に燃え、帰宅してからお隅の秘密を暴露する。この源吉の行動は、「舊主人」のお定が綾子の秘密を暴露する行動と同じである。「藁草履」の構想と「舊主人」の構想とが、双生児のような形をとるのは、お定と同じように源吉のなかにも、馬場裏で経験した作者の生活感情が投入されているからである。冬子のほうにも藤村のほうにも生まれた恋のひめごと、恋のひめごとによつて

嫉妬と怨恨、詩では十分に詠嘆することができなかった複雑な感情、「舊主人」と同じように、この種の感情をのせて源吉を描くことが、「藁草履」の作因になっているからである。この「藁草履」の作因は、後來する『破戒』を解く鍵であるといえよう。「藁草履」の源吉のなかに、『破戒』の丑松の母体が潜んでいると思われるからである。

さて、鹿の湯の情景のなから、もう一つ、問題点をひろうことができる。それは、書記の話のなかに現われてくるお隅の過去の出来事である。次に、それを考察してみよう。

海の口村の書記は、この村へくる前にも、よその役場につとめていたが、そのころ、同僚の娘にお隅がいた、と語りだす。そのお隅は、ほどなく、近くの町へ女中奉公にでたが、（根が働好な女で、子供の世話、臺所の仕事、そりやあもう何から何まで引受けて、身を粉にして勤めましたから、さあ界限でも評判。お隅が遠い井戸から汲々と水を擔いで通るところを見掛けた者は、誰一人褒めないものが無い位。）ところが、お隅は、買物のために町へでるとき、どうしても踏切を渡らなければならないので、いつも主人の子供を背負って、踏切を往ったり来たりしていた。そのお隅が、ある日、突然、彼女をねらっていた線路番人にねじふせられて辱しめをうけた。（『私は物敷寄に其番人を見に行きやした。』と、書記は、源吉に語りつづける。（『えー君は其番人をどんな男だと思ふえ。せめて年でも若いのかと？へムムムム、いやは大違ひ、私は魂消たねえ、まあ同僚と同じ年位の爺ぢやないか。』）こういって、書記は、笑いながらこの話を結んでいる。

この老線路番の話は、藤村が小諸の町におきた事件をひろって、

それをお隅の出来事に応用したものである。ところが、藤村は、「藁草履」を発表してから十年もたって、『新生』事件のさなかに、もう一度、この老線路番の話 작품을なかに挿入している。それを、注目してみよう。

藤村は、実生活のほうで、『新生』事件に沈淪していたころ、世間に向かつては、何気ない装いで、『微風』の諸作品を書きつづけていた。『微風』のなかの「突貫」が発表されたのは、大正二年の一月、フランスへ脱出する直前であった。「突貫」は、小諸時代を題材にした自伝作品であるが、この作品の書きだしに、主人公の語る老線路番の話が現われる。「突貫」の主人公は、まず、小諸で書きはじめた小説のことを語りだす。そのころ、主人公は、町に老線路番の事件がおきたので、それをひろって、そのまま小説のなかへ書き入れてみた。ところが、そのために町の人々の誤解をうけた。事実をありのままに伝えることは、こわいことだというのである。「突貫」の作者は、この主人公の思い出話のなかに、「藁草履」の本文を挿入し、子供の世話をしたり水桶をさげて台所の仕事をしたりと、せつせと働くお隅が、父親のような年配の線路番に犯される話を、もう一度、ここでくり返している。

「藁草履」の老線路番の話が、「突貫」のなかで、こういう現われかたをするのは、藤村が、この話に『新生』事件を仮託しているからである。「突貫」を執筆するころ、藤村の浅草新片町の家には、母を亡くした子供たちの面倒をみたり、水桶をさげて台所の仕事をしたりして、せつせと働く姪のこま子がいた。そのこま子は、父親のような年配の叔父に犯されて、すでに、『新生』事件がおきていた。おそらく、藤村は、実生活のなかに生じている『新生』事件が、かつて、「藁草履」のなかに書き入れた老線路番の話に、不

思議なほど似てきたことを感じたであろう。しかし、藤村は、これまでもいくたびとなく、物の精随を見ようとして出来事の真相を伝えたが、そのたびに、いつも世間の誤解をうけているので、『新生』事件をありのままに告白することはできない。藤村が、「突貫」の書きだしに「藁草履」の本文を挿入し、老線路番の話と、これを発表したときの世間の誤解とを語りだしたのは、小諸時代に書いた小説のことを語るかにみせて、実は、老線路番の話をかりて、『新生』事件と、事件をありのままに告白できない苦悩とを訴えようとしたからである。(拙稿、『微風』の二重構造 参照)

こうして藤村は、フランスへ脱出する重大な時期に、「藁草履」のなかの老線路番の話をかりて、これに『新生』事件を仮託するという苦肉な手段を採った。ところが、なお、それだけで終わっていない。

フランスから帰朝した藤村は、重い口をようやくひらいて、まず、往きとかえりの航海記『海へ』を書いた。この『海へ』の第一章に、ここでもまた、「藁草履」の老線路番の話が現われる。だが、この時点の藤村は、老線路番の話にふれたあと、これにつづいて、おそるおそる、(父上。あなたの御生涯のなやましかったやうに、私の半生もなやましいものでございました。私の心は暗うございました。)、と告げ、老線路番の話に託した仮面をもぎとろうとする姿勢を示している。このように、再三にわたって、老線路番の話が藤村の作品に現われるのは、この話が、次第に『新生』事件の告白と結ばれてきたからである。

もともと藤村が、老線路番の話を「藁草履」のなかに書き入れたのは、物を観察し物の精随をみるためであった。フランスから帰朝した藤村は、生活と芸術―この二元の戦いの門をくぐって、生活の

芸術化の力をえていた。『海へ』のなかで、藤村が、老線路番の話
を、最初の態度にもどって、もう一度、見なおそうとしたのは、物
の精随を見るために、『新生』事件の芸術化が、許されるかどう
か、それを模索しようとしたからである。このようにみえてくると、
「藁草履」は、『破戒』と結ばれるだけでなく、その後方で、『新
生』を誘導する作品ともなっているといえることができる。

最後に、一、二いい添えておこう。藤村は、『千曲川のスケッチ』
のなかに、津金直治と野辺山へでかけたころ、『アンナカレニナ』
を読んでいたので、牧場の景色を見ながら、『アンナカレニナ』の
情景を思い浮かべたと記録している。しかし、『藁草履』には、
『アンナカレニナ』よりも、四迷の『あひぶき』と、とくに、沙翁
の処女詩『ビナス・アンド・アドニス』の影響が強い。藤村は、い
ち早く、『ビナス・アンド・アドニス』を翻訳して、『夏草』と題
し、これを女学雑誌や文学界に発表したことがある。それらしい、
藤村は、この詩から、人間の情念を牝馬牡馬の恋のいななきに仮託
する手法を学んで、それを自分の作品に屢々応用してきた。「與作
の馬」〔明治二十八年〕、「天馬」〔明治三十年〕などの詩篇が、それ
である。「藁草履」のラストシーンも、その一つといえよう。「藁
草履」のラストシーンは、沙翁にならって雌雄の馬のいななきに、
人間の情念を仮託している。しかも、それだけでなく、お隅の最後
の悲惨な姿を「馬上」において、嫉妬と怨恨と復讐の象徴的な表白
を、「舊主人」とはちがった手法で、うちだしている。

次に、もう一つ。それは藤村文学の骨格といわれる生の肯定観
が、「藁草履」にも現われている点である。「藁草履」に現はれる
生の肯定観は、処女詩の「別離」〔明治二十六年〕、ドラマの「草

枕」〔明治二十七年〕、『落梅集』の「邂逅」〔明治三十三年〕などと
同じ系脈に立っている。

「藁草履」の源吉は、お隅の骨を折ったので、翌朝お隅を馬にの
せ、八ヶ嶽の見える街道を通って、接骨医のいる隣り村へでかけ
る。道々、馬上のお隅は、つくづく生きるのが嫌になったという。
すると、源吉は、首を縮めてくすくす笑いながら、『ふ、馬鹿も
休み／＼言へ。斯な蕎麥も碌々出来ねえやうな原の上でさへ、見
ろ、住んで居る人すら有るぢやねえかよ。奥山の炭燵の烟に燻つ
て、眞黒になつて、それでも働く人のあるといふのは、何の爲
だ。皆、生きたいと思やこそ。自分の命より大切なものが世の中に
あるかよ。』とはきだすようにいう。すると、これに答えて、お隅
もまた、『貴方は自分の命が其様に大切でも、他の命は大切ぢやこ
はせんかい。貴方が生きたけりや、私だつても生きたい。』とつ
ぶやく。

作品のなかで、藤村が、生の必然性に直接ふれるのは、従前か
ら、『春』の終末句が最初であるかのようにみられている。しかし、
実際には、それに先行するこの種の表白が数多い。「藁草履」も、
そのなかの一つである。

三 「爺」

双生児のように現われた「舊主人」と「藁草履」のうち、「舊主
人」のほうは、発禁のうき目をみて姿を消した。明治三十六年の一
月にはいると、藤村は、薄田泣菫の編集する雑誌小天地へ大阪金尾
文淵堂発行へ、第三作の「爺」を寄せた。

（天の恵として吾儕木曾男子の常に感謝して居ることは、木曾川

沿岸の風景でもなく、御嶽山脈の壯觀さかめでもなく、五木の森でもありません。吾儕はもう御嶽山脈の崩雪なだれに飽き果てた。だが、あきないのは、木曾娘の（清すいしい眸まゆ）、（愛と俠とは木曾男子の生命いのちです）。

こんな調子の書きだしではじまる「爺」は、一人の女をめぐる数人の男と父親不在の子を描いている。まず、その内容をたどってこう。

私は郷里の木曾へ戻ってから、もう十年にもなるが、忘れられないのは、お島という女のことである。私がお島を知ったのは、東京の叔父の家で厄介やくわいになっていたころ。世間では、木曾の山奥から東京へでてきたものを、椋鳥とよぶが、叔父は大椋鳥。叔父は、はじめ京橋にいて、それから日本橋へ移った。私は、その叔父が大病であるという知らせをうけたので、七月二十五日に上京した。叔父の病名は、直腸癌。かけつけた本郷の病院の廊下で、私は、久しぶりにお島の姿を見た。叔父の手術は無事にすんだが、しきりに叔父は、「操々」とうわごとをいう。その操で、私には思いだされることがある。

—私が叔父の家にいたころ、女中のお島も、叔父の家で働いていた。ところが、ほどなく彼女は、叔父の遠縁にあたる須永の家へ移っていった。ある夏の夜、須永の細君が、顔色を変えて叔父の家へやってきた。須永の細君は、叔父の家の隠居や、そのころはまだ生きていた叔母に、須永とお島とのあいだに子供ができたことを口説きはじめた。しかし、その後須永の細君は、自分に子供がないので、お島の生んだ子を引き取り、操と名をつけて育てた。実は、こ

んなことをいいだす私にも、その操が、自分の子ではないかと思いたることもある。

手術のあとの経過がよいというので、その日、須永が操少年をつれて叔父の見舞いにきた。私は、操が須永になつくのを見て、うらやましく思い、せめてこの子の口から、「お父さん」と一言いってもらいたいと思った。だが、それはいえない。（昔は罪、今は罰です）。

見舞いの人々も帰り、私と看護婦と従弟とが、かわるがわる看病することにした。夜なかの一時ごろ、私が交代すると、叔父は、みんな寝たかといひ、何か私に頼みたそうな様子をした。叔父は、あたりをうかがいながら、須永がつれてきたあの操は、実は、俺の子だ、これは誰にも言えない俺の秘密だが、頼むぞといって、懺悔の涙を流した。

（吾儕が女を愛するのは—鳥が鳥を戀ひ、獸が獸を慕ふと同じなので、自分一己の私有物などと天の恵を考へるような、そんな偏見を抱いた男子は木曾中に一人も無い。）

翌日、叔父は死んだ。二十八日の夜は、親戚や知人が集まり、叔父の寝棺をかこんでお通夜をした。そのとき、叔父の遠縁にあたる古着屋が話をはじめた。器用貧乏のために、これまで二十回ちかくも職業をかえた男である。話のなかで、この男も、叔父の家にいたころ、お島と関係したことを語りだした。そして、あの操は、自分の子だと思ふやいた。

（木曾男子はこれだから頼母たのしい。いかなる處へ流浪しても、いかなる生活を送つて居ても、愛といふ旗印は失ひません。）

夏の短夜があけた。私は、叔父が生前関係していた大店の番頭と一緒に、浜町河岸を散歩した。道々番頭は、お通夜にきていたお島

と操は親子だといひだした。そこで、私が、いや、操は須永の子だと答えると、番頭は、首をふって、操は以前大店の帳場にいた由どんの子だといひ、操が由どんにどこか似ているといひて笑った。

（お島は香の高い夏の花です。是程澤山な密蜂がその香を慕つて集つたことは、この出京で初めて知りました。）

その日、叔父の葬式に集まつた人たちで、浜町の往来は埋まるばかり。葬式の行列のあとに、人力車が数十台もつづいた。私たちは、寝棺の横についた。葬列が芝の山内にはいったとき、私は、側にいた操少年に、お島と君とは何か縁故があるのかときいた。すると、操は、『お島ですか、あれは元、僕の家に住た下女なんです。』とあどけなく答えた。

以上が、「爺」の内容である。最初、この作品に現われる「叔父」の描きかたを注目してみよう。作者は、この作品のなかで、叔父の入院の日を、（七月二十五日）、入院先きを、（本郷の病院）、病名を、（直腸癌）、葬儀の日を、（七月二十九日）、と記している。これらの日付けや場所や病名は、作者と関係の深い吉村忠道が死亡したときの状況とほぼ一致する。藤村を多年世話した吉村忠道が、直腸癌のために、本郷の外科病院で亡くなったのは、明治三十五年の七月二十九日であった。それは、「爺」が発表されるちょうど半年まえの出来事である。したがって、これを手がかりにして、この作品を考察すると、吉村忠道をはじめ、その母志ん、その妻志ゆう、その子樹、その妹いくの夫加勢、あるいは、日本橋の秋谷商店の人々など、吉村家の関係者が、ことごとく作中人物のモデルとなつてこの作品のなかに顔をだしている。

ところが、この作品の主要な作中人物であるお島と操について

は、吉村忠道の関係者からこれに該当するモデルをひろうことができない。これは、吉村忠道の死が、題材を提供するのにとどまらないうちで、この作品の本来の作因になつていないからである。作者は、お島とよぶ作中人物を設定して、情事の秘密を描き、操とよぶ作中人物を設定して、父親不在の子を描くことをねらっている。いいかえれば、作者は、最初『落梅集』のなかで詠嘆し、次に「舊主人」や「藁草履」のなかで描きつけてきた実生活のひめごとを、この作品のなかでもうちだそうとしているからである。

「爺」は、「舊主人」と同じように一人称の作品であるが、この作品を「舊主人」とくらべると、情事の秘密のうちだしかたがちがう。「爺」は、主人公の情事の秘密を描くだけでなく、幾人かの男たちを通して、いくつもの情事の秘密を描いている。作者は、こうすることによって、個人の情事の秘密を描くことよりも、木曾男子に共通する（愛と俠）の気質にふれようとしている。これは、藤村が、自分の情念のひめごとの奥に父と母の世界をみだし、父と母の情念のなかに、ふるさとの気質をみいだそうとしたからである。「爺」を『破戒』の前奏曲とよぶことのできる点が、ここにあるといひたい。後述する『破戒』のなかでも、藤村は、自分の情念のひめごとを根底において、それをみつめる目で、情事の秘密を拡大して身分の秘密にすりかえているからである。

「爺」と『破戒』との関係を、作品のなかで実証してみよう。次の箇所は、「爺」のなかにいくつか現われる情事の秘密の一つである。

（聴^{やが}て、叔父は『みんな寝たか。』と念を押して、看護の疲^{つか}勞^れに

正體もない従弟の高斟を聞澄して、何か私に頼みたさうな様子をしました。一生の憶出は亂れて叔父の胸に迫るといふ風で、何度か深い溜息を吐いて、辛うじて斯いふ事を物語りしました。あの操は、實は、叔父の子だ、といふのです。これは亡くなった叔母にも、隠居にも、誰にも知らせない秘密だといふのです。どうか彼子の後楯ともなつて、従弟同様に見てやつて呉れ、といふのです。『頼むぞ。』と言ひました時は、懺悔の涙が叔父の顔をつたひました。』

「爺」のなかにいくつか現われる情事の秘密の露出は、「舊主人」や「藁草履」にくらべると、当事者以外の人物によつて暴露される場合よりも、当事者自身の「告白」による場合が多い。この個所に現われる叔父の告白は、そのなかの代表的なものである。この叔父の告白の姿勢を注目してみたい。

叔父は、相手に告白しようとするものが、〈情事の秘密〉であるために、〈罪の意識〉のなかに沈んで、〈懺悔〉の涙を流している。叔父の（『頼むぞ。』）という一語のなかには、子供の将来を依頼する気持とともに、情事の秘密を〈隠蔽〉したい願ひが強くひびいてゐる。こういう告白の姿勢が現われるのは、なぜであらうか。

こういう告白の姿勢が現われるのは、藤村が、実生活のなかで情念のひめぐりを経験しているからである。告白が、（叔父）と（私）とのあいだに操りひろげられるのは、藤村が、〈自分〉の血のなかにうごめく、〈父と母〉の情念の世界をみつめているからである。この個所に現われる叔父のイメージは、母の情事の秘密をめぐるイメージであつて、吉村忠道からひろわれたイメージではない。

藤村は、こういう告白の姿勢を「爺」のなかで試みてから、二年後に『破戒』の執筆をはじめた。『破戒』の第一章をひらいてみよ

う。『破戒』の第一章には、丑松の思い出のなかに、〈父の訓戒〉が、次のように現われる。

（はじめて丑松が親の膝下を離れる時、父は一人息子の前途を深く案じるといふ風で、さまざまの物語をして聞かせたのであつた。其時だ――一族の祖先のことも聞かせたのは。）（父はまた添付して、世に出て身を立てる機多の秘訣――唯一つの希望、唯一の方法、それは身の素性を隠すより外に無い。『たとへいかなる目を見ようと、いかなる人に邂逅はうと決して其とは自白けるな、一旦の憤怒悲哀に是戒を忘れたら、其時こそ社會から捨てられたものと思へ。』斯う父は教へたのである。）（『隠せ。』――戒はこの一語で盡きた。）

「爺」に現われる〈叔父の告白〉と『破戒』に現われる〈父の訓戒〉とを、つき合わせてみよう。「爺」のなかで〈叔父〉が〈私〉に、（『頼むぞ。』）と伝える一語のひびきは、『破戒』のなかで〈丑松の父〉が〈丑松〉に、（『隠せ。』）と伝える一語のひびきと重なり合う。これは、藤村が、〈情事の秘密〉を下敷きにして、〈身分の秘密〉を描いているからである。『破戒』のなかに、身分を父祖から伝わる血統であるといひ、これをぬけがたいものに感ずる丑松の父が現われるのは、藤村が、情念の血統をみつめる目で、身分の問題をみつめているからである。『破戒』のなかに、身分を隠せと訓戒する丑松の父が現われるのは、藤村が、母の情念のひめぐりにつきまとう意識で、身分の世界をのぞいているからである。『破戒』のなかに、罪の意識で、懺悔の涙にけれながら身分を告白する丑松が現われるのは、藤村が、「爺」のなかで試みた〈情事の告白〉のうゑに、〈身分の告白〉をのせているからである。

ちなみに、「爺」について一、二いい添えておこう。その一つは、この作品が、構成の工夫を、モーパッサンの作品からかりたのではないかと思われる点である。「爺」の構成について、伊狩章は、モーパッサンの『蠅』とこの作品との類似を指摘している。〈伊狩章「藤村の比較文学的考察」〉

モーパッサンの『蠅』は、ある男の若いころの話。一五人の若者たちが、セーヌ河でボートを漕いで遊んでいると、あだ名を蠅とよばれる、多情で、しかも無智な娘が、彼等の仲間にはいった。腐ったものに集まる蠅のように、若者たちは娘と関係し、やがて娘は妊娠したが、誰の子供であるのか解らないので、若者たちは、みんなの子供であるということにした。その後、流産した娘が、あまり悲しがるので、若者たちは、でもう一度子供をつくってみようと話合った。これが、『蠅』の内容である。

後年、藤村は、『新片町より』に収めた「モウパッサン」のなかで、ブルージェのモーパッサン論にふれ、『蠅』を批評したブルージェのことばをぬいて、とくにそれを注目している。したがって、『蠅』と「爺」との関係を考えることはできるが、モーパッサンの影響があるとしても、それはどこまでも作品構成のうえのことであって、「爺」の本質的な問題にふれるものではない。

次に、もう一つ。後年、吉村忠道の子、吉村樹は、父を亡くしたころの藤村の思い出を語っている。それをひろっておこう。

（私は十九の時に父に亡くなられてね、まだ中學在學中だったんです。私の父といふのは、適当な財をなしたんですけれども、死ぬまでに全部使っちゃったんです。それで私は借金だけしか譲ら

れなかつたんですね。そういふような境遇で、私と年取つたおばあさんと、二人が遺つたんです。明日が日にも困るといふ状態ですね。その時に藤村は小諸におられて、十何円か二十円だかの月給を取つてたんですけれども、その中から私の所に七円五十錢づゝ毎月送つてくれたんです。一年ぐらい續きました。〉（昭和二十九年四月文藝臨時増刊）

四 「老嬢」

「爺」につづいて、明治三十六年の六月、藤村は、第四作の「老嬢」を太陽に寄せた。そのころ、太陽の編集室には、田山花袋がいた。この年の年頭、藤村から花袋へ送った年賀状のなかに、（御手紙の御返事はいづれ其内に。）、と書いた個所がある。おそらく、花袋から寄稿の依頼をうけていたのであろう。藤村は、三月三十日になると、（御約束のもの脱稿致候。）、と花袋に知らせ、四月二十五日には、（「老嬢」郵便にて御送り致候。）、と案内状を出している。「老嬢」は、こんな経路をたどって書きあげられた作品である。先行する『破戒』の前奏曲と同じように、この作品も、千曲川の流域が舞台、最初に、作品の内容を概観しておこう。

(一) 爪生夏子は、去年まで、上田の町で私立女学校の教頭をつとめていた女性、上田にちかい田沢温泉へやってきて、升屋（ますや）の二階に滞在していた。夏子の友達の沢関子は、上田女学校の助教諭、彼女も生徒をつれて升屋にきていた。二人は、出身地も卒業した学校も同じ、おたがいに老嬢といわれるような年になっていった。

関子は、生徒と一緒に上田へ帰ることにした。夏子と別れるとき、関子は、ちかく自分は結婚すると夏子に告げた。すると夏子は、自分は精神の自由を守るために独身をつづけるといい、独身が、なぜ世間から片輪とみられたり、軽蔑されたりするのであるうかと嘆いた。関子は、夏子に、あなたのその気持は、あなたが青年画家の三上をひそかに愛しているからだといひ、あなたの隠れた恋がそうさせるのだといひ返した。しかし、夏子は、その関子のことばをうけながして、(結婚した貴方の方が幸福か、獨身で居る私の方が幸福か。)それを試してみたいといひ、関子と別れた。

(二) 旅芸人が、八月の光のみちた升屋の庭先まで、俗歌をながしていた。夏子は、二階の欄干によりかかって、その声に耳をかたむけた。欄干の側に咲いている合歓の花のにおいをかぎながら、夏子は、ひとり身の苦痛が堪えられなくなってきた。庭へおりた夏子は、女のころは老いたくない、そのために恋をするのだと自分にいきかせ、あてどもなく三上の名を呼んだ。

そこへ三上がやってきた。二人は、草をしいて語り合った。三上は、生活のために肖像画をかかなければならないが、(私は人間の肖像を畫くよりも、天然の肖像を寫す方が何程心地がいか知れませぬ。)、といった。二人の話が、次第に恋愛の話へ移っていったとき、熱い草のうえに驟雨がきた。三上は、恋の苦しみを、夏子に向かつて訴えかねた。夏子は、三上に、私は愛せずには一日もいられないほどの情熱をもちながら、愛する人を批評するような冷酷さをもつ旅の女になってしまったといひ、三上と別れた。部屋へもどった夏子は、激しく泣いた。

(三) 関子のところへくる夏子の便りが、次第に絶えて、とうとう五年たった。関子は、上田にちかい根津村の乳母の家に、夏子が隠

れていることを、根津村の辰から聞いたので、一人の男を道案内にして、夏子を訪ねることにした。道々、案内の男は、夏子がいまのようになったのは、みんな両親からの遺伝だといひた。

根津へ着いたが、関子は、夏子に会うことができなかつた。乳母の家で、夏子が、その夜、人にかくれて秘密の子を産んだからである。しかし、夏子の産んだ子は、七夜の翌朝、夏子に抱かれたまま死んだ。その後、夏子は、上田の実家へもどつたが、菊の花をかんざしにしてさし、おしろいをぬり、紅をつけ、百姓の袂をとらえて、「女房にする気はないか」と恥ぢりながら笑う狂人となつてしまつた。

以上が、「老嬢」の内容である。

作者は、作品の主人公に、夏子をあてた。夏子は、(新しい智慧)を味う女性である。彼女は、(精神を自由なものときへ知らなかつたなら、斯うして籠を出て飛んで見ようとは思はなかつたらう)とつぶやく。夏子は、(胸の秘密)をいだけ老嬢でもある。彼女は、恋を隠して、(緑蔭を彷徨ひ乍ら、乳房を押へて懊惱する)。「老嬢」は、こういう夏子の二面の姿を描きながら、作品の扉をひらいている。

夏子が味う(新しい智慧)とは、藤村が、ルッソーのほうから学んだ(近代の自覚)である。夏子がいだけ(胸の秘密)とは、藤村が、馬場裏で経験した(恋のひめぐと)である。したがって、夏子の世界には、多分に作者の(私)が投入されている。藤村は、この(新しい知恵)と(胸の秘密)とを、すでに、『落梅集』のなかで詠い、「舊主人」や、それ以後の小説のなかでも描きつづけてきた。「老嬢」のなかでも、藤村は、同じねらいをつづけている。後来す

る『破戒』に、〈身分の秘密〉と〈身分の告白〉が現われるのも、藤村が、同じ系譜のうえに立っているからである。

注目したいのは、藤村が、この作品のなかに、〈老嬢〉という特別な境遇を設定した点である。この着想が後來する『破戒』の着想を誘導したと思われるからである。

まず、夏子の味う〈新しい知恵〉について考察してみよう。

藤村は、『落梅集』のなかで、〈新しい知恵〉が〈古い習俗〉に向かつて投げかける決別の思いを、次のように詠いあげている。

（罪人と名にも呼ばれむ 罪人と名にも呼ばれむ 歸らじと
かねて思へば 嗚呼涙さらば故郷）（捨てよとや紙にもあらず
吾心焼くよしもなし 捨てよとや筆にもあらず 吾心折るよ
しもなし）（そのねがひ親や古りたる このおもひ子や新しき
つくぐと父を思へば 吾袖は紅き血となる）△「壯年の歌」其
二告別

この詩は、〈新しい知恵〉と〈古い習俗〉との対決を、〈罪の意識〉でうけとめている。この詩を、『老嬢』と照合してみよう。

「老嬢」の夏子は、（精神の自由を貫く）ために、そういう〈新しい知恵〉のために、独身をつづける。しかし、なぜ〈獨身で居る女は片輪なんでせう。〉、なぜ（他から輕蔑されるんでせう。）、なぜ（社會の罪人なんでせう。）と、夏子は、老嬢にむけられる（無慈悲な人の眼）を嘆く。

「老嬢」の夏子もまた、『落梅集』の詠嘆を散文化した形で、〈新しい知恵〉と〈古い習俗〉との戦いを、〈罪の意識〉でうけとめている。この夏子の嘆きを、つづいて、『破戒』のラストと照合してみよう。『破戒』のラストには、〈古い習俗〉と戦いつづけた丑松の〈新しい知恵〉の自覚が、次のように現われる。

（顔は蒼ざめ、眼は悲愁の色を湛へ）（忘れずに居る程のなさけ
があらば、せめて社會の罪人と思へ）（丑松は、）（斯う言つて、お
志保の前に手を突いて、男らしく素性を告白して行つた）（第二十
二章の二）

このようにみると、社會の慣習と戦う〈精神の自由〉—この新しい知恵の自覚を、藤村は、「老嬢」はもちろん、その前方でも後方でも、すべて罪の意識でうけとめている。なぜ、そうなるのであろうか。

『落梅集』からはじまって『破戒』にいたるまで、藤村の作品をいろいろとる〈罪の意識〉には、これを醸成する一つの要素がある。それは、藤村の〈精神の自由〉が生む〈恋のひめごと〉である。作品のなかに罪の意識が現われるのは、作者の胸の底にある恋のひめごとが、〈原罪〉の意識にふれるからである。

まず、『落梅集』から〈恋のひめごと〉をひろってみよう。藤村は、馬場裏におきた恋のひめごとを、次のように詠いあげている。

（吾胸の底のこゝには 言ひがたき秘密住めり 身をあげ

て活ける性とは 君ならで誰かしらまし) (口唇に言葉ありとも
このこゝろ何か寫さむ たゞ熱き胸より胸の 琴にこそ傳
ふべきなれ) △胸より胸に」其五吾胸の底のこゝには▽

この『落梅集』の詠嘆を、「老嬢」と照合してみよう。藤村は、『落梅集』を散文にくずして、三上と夏子の恋のひめごとを、次のように描いている。

(烈しい日の光は白くさしこんで、草も木も歎ばしい光澤に輝き渡る。緑葉の雫は落ちて珠のやうに見えました。)(戀の苦痛に悶えて、男は耳の根元から襟首までも眞紅にしました。全身の血は口唇の方へ流れそゝいで、胸の秘密を語れと催促する。あゝ、千言萬言、無益なことは雀のやうに囁りちらす口唇も、愛の一語を言へないとは、どうです。どうしても偽も飾も無い胸の眞實が、斯う思ふやうに言へないのでせう。熱い涙は流れ落ちて、男らしい頬をつたひました。) △「老嬢」の貳▽

つづいて、『破戒』をひらいてみよう。ここでもまた、藤村は、恋のひめごとを下敷きにして、丑松の世界を次のようにいりどつてゐる。

(東上田へ差懸つた頃、蓮太郎と丑松の二人は少許連に後れた。)(急に日があたつて、濕つた道路も輝き初めた。温和に快暢い朝の光は小縣の野に満ち溢れて来た。)(あゝ、告白けるなら、今だ。丑松に言はせると、自分は決して一生の戒を破るのでは無い。是が

若し世間の人に話すといふ場合でも有つたら、それこそ今迄の苦心も水の泡であらう。唯斯人だけに告白けるのだ。)(「隠せ。」といふ嚴肅な聲は、其時、心の底の方で聞えた。急に冷い戰慄が全身を傳つて流れ下る。さあ、丑松もすこし躊躇はずには居られなかつた。『先生、先生』と口の中で呼んで、どう其を切出したものかと聞いて居ると、何か目に見えない力が背後に在つて、妙に自分の無法を押し止めるやうな氣がした。)(第拾章の一▽

藤村は、最初『落梅集』で詠嘆した自家の恋のひめごとを、「舊主人」などと同じように、「老嬢」でも描きつづけている。恋のひめごとを、自分のひめごとにするかえて、『破戒』もまた、同じ系譜に立っている。丑松が、恋の苦しみを訴えるかのように、切迫した息づかいで、蓮太郎だけに、身分を告白しようとあせるのは、そのためである。

このように、『落梅集』いらい藤村の作品の底辺には、いつも「恋のひめごと」と、そのために生ずる「罪の意識」とが流れている。恋のひめごとが、罪の意識を醸成する姿を、「老嬢」のクライマックスからひろつてみよう。「老嬢」のクライマックスには、夏子の出産の情景が、次のように現われる。

(産屋は裏座敷) (丁度、九時頃、急に産婦が悶苦むので、かみさんは屏風を片隅へ取除け、枕許をすこし明くして、生鶏卵を割つて勧めた。灯の光は幽ながらに、やつれはてた姿も見えて、其あはれさ。耳に口をあてゝ抱起せば、引きたくるやうにして、烈しい息を吐き乍ら飲む。細く瘠せた手は震へて、茶碗のなかのものを

少許枕邊に零したといふ程。黒髪は寝亂れ、熱い汗は額を流れて、床は涙に濡れたぐよひました。掻撈られるやうな苦痛が、深い呼吸に沈まつたのは、漸く今しがた一もう間もなく産まれるであらう、との話。出て行くかみさんの後姿を見送つて、關子は窺と臉を拭ひました。關子は未だ産褥の經驗が無いのです。恐怖と哀憐とは烈しく胸中を往來し始める。すべり出て、南の縁の雨戸を細目に開けて見れば、星稀な秋の夜、西風庭の枝を鳴して、柿李もざわつき、落葉は吹かれてばら／＼と戸に當りました。凄しい女の悲鳴は風の音に交つて、とぎれ／＼に聞える。たしかに夏子の悲鳴は夏子の苦痛の聲。關子はもう悶心地になつて、手も足も震へました。あゝ、子が母の胎内を離れるといふのは、一通りの勢では無いのです。人間は死ぬ時ほどの苦痛を母に與へて、始めて是世に産れて來るのです。關子は始めて人の生れるといふ場合に出逢ひました。猛烈な自然の力一開放した人生の秘密一それはあの友達の絞るやうな聲に籠つて、身を震ふやうに恐しく思はれたのです。急に烈しい嬰兒の初聲を聞きつけた時は、猶々驚き畏れました。『生れた。生れた。』と辰は狂人のやうに家の内を踊つて歩きました。(夏子の身は暗かつた。親を捨て、故郷を捨てた當時にも、さすがに他を愛するといふ心は捨てなかつた。今はその愛までも捨てたのです。愛も亦た夏子を捨てたのです。美しくて節操のない世間の女と同じやうに、産落したその女の兒すら、愛して出來た塊ではないのです。夏子は目の光を懼れて、薄暗い部屋の内私生の兒を哺みました。)「老嬢」の夢

作者は、この情景のなかで、新しい生命の生誕に光をあてようとしない。それどころか、作者は、愛の光を消して、恋のひめごとの

露出する姿を、罪の意識がおおっている。私生の子の出産が、(原罪)にふれるからである。

『破戒』をひらいてみよう。(夏子の出産)と同体の脈膊をうちながら、(丑松の告白)が、ここでもまた、罪の意識でおおわれている。

(丑松の眼は輝いて來た。今は我知らず落ちる涙を止めかねたのである。)(手も足も烈しく慄へて來た。丑松は立つて居られないといふ風で、そこに在る机に身を支えた。)(生徒の机のところへ手を突いて、詫入るやうに頭を下げた。)(丑松はまだ詫び足りないと思つたか、二歩三歩退却して、『許して下さい』を言ひ乍ら板敷の上へ跪いた。)(丑松はすこし逆上させた人のやうに、同僚の前に跪いて、恥の額を板敷の塵埃の中に埋めて居た。深い哀憐の心は、斯の可傷しい光景を見ると同時に、銀之助の胸を衝いて湧上つた。歩み寄つて、助け起し乍ら、着物の塵埃を拂つて遣ると、丑松は最早半分夢中で、『土屋君、許して呉れ給へ』をかへす／＼言ふ。告白の涙は奈何に丑松の頬を傳つて流れたらう。『解つた、解つた、君の心地は好く解つた。』と銀之助は言つた。)(第二十一章の六)(拙稿『破戒』の発想(二)参照)

精神の自由一藤村のいだけ、この(新しい知恵)の自覚が、丑松の告白を実現させた。しかし、丑松の世界は、罪の意識でおおわれている。これは、『破戒』の作者が、身分の秘密を、(恋のひめごと)でぬりつぶしたからである。丑松の身分の告白が謝罪の涙でぬれるのは、『破戒』の作者が、原罪の意識におおわれる夏子の(私生児の出産)を足場にして、丑松の(身分の告白)を描いたからで

ある。夏子の出産の情景と丑松の告白の情景と、両者の情景が符節を合わせるの、そのためである。

次に、「老嬢」が『破戒』の前奏曲をかなでている姿を、別の角度から考察してみよう。

「老嬢」の夏子の世界には、〈青春の衰退〉を嘆く声が強く現われる。これは、ことばをかえれば、夏子の〈壮年の自覚〉である。壮年の自覚は、小諸生活のさなかに、藤村を激しく襲った生活感情であった。藤村は、青春の衰退を感じれば感ずるほど、古い山の町で、このまま埋もれるのではないかという焦燥感にかられた。この思いを、藤村は、『落梅集』のなかでしきりに詠嘆している。

まず、『落梅集』をひらいて、「壮年の歌」の序の一節をひろつてみよう。

（ある翁こたへていへる われとても君にさながら 身にさかる夏は経にけり 稻妻はこゝろにさわぎ 白雨はむねにそゞぎぬ わればかり朽木といふや きみばかり青葉といふや 小夜嵐やがて襲はば 君もまた老の餌なる）

この『落梅集』の詠嘆を、「老嬢」と照合してみよう。「老嬢」の夏子は、升屋の二階の欄干によりかかりながら、階下の街道を通る（卑賤しい藝人）たちを見おろして、かれらの俗謡に耳をかたむける。

（噫、何を思ひ、何を煩ふ。獨身の苦痛と憂愁とから、知らず／＼老い行くと氣がついた時ほどー今更青春の衰退を感じた時ほど

女の身にとつて堪へがたいことは有ません。）（不思議でせうか、獨身の苦痛を忘れたさの熱心から、烈しい情の白雨を浴びようとするは。）（噫、噫、老いたくない、朽ちたくない、いつまでも活々として居たい。夏子は今それがために戀するのです。）（『老嬢』の貳）

夏子は、青春の衰退を感じる老嬢であるから、（現世の歡樂）を慕うというのである。この夏子の姿を、『破戒』と照合してみよう。父の弔いのために姫子沢へもどった丑松は、生家の裏庭にでて、（追憶の林檎島）を見おろしながら、（お妻からお志保、お志保からお妻）のことを思い浮かべる。

（あゝ、穢多の悲嘆といふことさへ無くば、是程深く人懐しい思も起らなかつたであらう。是程深く若い生命を惜むといふ氣にも成らなかつたであらう。是程深く人の世の歡樂を慕ひあこがれて、多くの青年が感ずることを二倍にも三倍にもして感ずるやうな、其様な切なさは知らなかつたであらう。あやしい運命に妨げられれば妨げられる程、餘計に丑松の胸は溢れるやうに感ぜられた。）（第十一章の四）

丑松は、あやしい運命に妨げられる部落民であるから、（人の世の歡樂）をあこがれるというのである。

藤村は、まず自家の青春衰退の嘆きを『落梅集』で詠嘆し、これを夏子の世界に投入した。青春の衰退を自覚する夏子が、（獨身の苦痛）のために、（現世の歡樂）をよびもとめるのは当然である。ところが、藤村は、夏子のなかに投入した自家の青春衰退の嘆きを、丑松のなかに投入した。そのために、丑松もまた、（穢多の

悲嘆といふことさへ無くば是程深く人懐しい思も起らなかつたであらう。)と、(人の世の歡樂)をよびもとめている。

老嬢であるから、男が恋しくてならない―これは、論理が成立する。だが、部落民であるから、女が恋しくてならない―これは、論理が成立しない。『破戒』は、丑松が、この種の嘆きを発するたびに、この作品が持たなければならぬ社会性を弱めている。逆に、『老嬢』は、夏子が、この種の嘆きを発するたびに、『破戒』の前奏曲をかなでている。

最後に、『老嬢』のなかに現われる(血統の意識)を考察してみよう。

「老嬢」の最終回は、夏子を訪ねるために、関子が供の男を連れて根津村へでかけるところから書きだされている。根津村の見えるあたりで、道々、二人が口にする夏子のうわさ話をひろってみよう。

〔へえもう五年目でごはすかな、瓜生様の御嬢様が御家へ御歸りなりやせんのは。〕『あゝ左様だよ。』と關子は汗を拭き乍ら、『五年目になるよ。』『馬鹿なこんだ。』と男は欲の無い聲で笑つて、『へゝゝゝあんなに學問なすつて、御嬢にも行つしやらねえとは。だが、奥様、あゝいふことも統を引くものと見えやして、あの方の御父さんも酷く學問には御癡りなさりやしたよ。御氣の毒な、狂になつて座敷牢で御死去になりやしたからなあ。』『畢竟、御父さんからの遺傳だらうねえ―瓜生さんの彼様に孤獨で居たいといふ性質は。御覽な、狂になるやうな人は皆孤獨で居るのが好だから。』『へゝゝゝ御父さんは國學とやらに御癡りなされたし、その御嬢さんは

洋學に御癡りなさるし。』『馬鹿なことを御言ひでないよ。それはさうと、瓜生さんの御母さんもなか／＼の方だねえ。』『男勝りでごはすからなあ。』△「老嬢」の參▽

まず、関子と供の男との對話のなかに現われる、(五年)という数詞を注目してみたい。藤村は、『落梅集』の「壯年の歌」のなかで、すでに、同じ数詞を、次のように使用している。

(ふと目は覺めぬ五とせの 心の醉に驚きて 若き是身をながむれば はや吾春は老いにけり) (かはりはてたる吾命 かはりはてたる吾思 かはりはてたる吾戀路 かはりはてたる吾藝術) (この世はあまり實にすぎて あたり吾身は夢ばかり なくさめもなき幻の 境に泣きてさまよふわれは) △「壯年の歌」其五幻境▽

小説と詩と、二つの作品のなかに現われる(五年)という数詞は、意味はもちろん、語感も同じである。語感が同一であるというのは、『老嬢』が「幻境」詩の小説化となっているからである。「壯年の歌」が詠嘆されたのは、明治三十三年の三月。「幻境」の詩のなかで、藤村は、「草影蟲語」の詩群を詠嘆した仙台時代から五年経過した時点に立つて、今は、恋も青春も、そして芸術すら見失ってしまったと、自分のうつろな心情を詠いあげている。「老嬢」のなかに同一の数詞が現われるのは、「幻境」詩の時点に立つ作者の(私)が、夏子のなかに投入されているからである。

これを手がかりにして、関子と供の男との對話をたどっていくと、二人がやりとりする夏子のうわさ話のなかに、こんどは、作者

の〈父〉と〈母〉とが現われてくる。

供の男は、関子に向かつて、夏子の父が国学に凝ったこと、発狂して座敷牢で死んだこと、あるいは、夏子が父の意にそむいて洋学を学んだことなどをいう。関子は関子で、夏子の母にふれて、夏子の母が気性の強い人であったことを語る。

この二人の対話に現われる夏子の両親と夏子の姿は、いうまでもなく、藤村の父と母と藤村自身の姿である。いち早く、藤村は、小説「葛の葉」〈明治二十八年〉のなかで、母のイメージを追ひ、つづいて、小説「うたゝね」〈明治三十年〉のなかでも、父のイメージを追ったことがある。しかし、それらは、虚構性の強いものであった。あるいは、紀行文「木曾給日記」〈明治三十年〜三十一年〉のなかで、父にふれたことがある。藤村が父を語ったのは、このときが最初であった。「老嬢」のこの個所に現われる父と母の姿は、藤村が、小説のなかへ父の正樹と母の縫をなまの姿で投入した最初の試みであるといえる。最初の試みであるから、まだことばの量もすくないが、藤村は、ここを踏みだしにして、やがて『家』の上巻で、父の晩年の姿を格調の高い筆で描いた。『家』に現われる正樹の姿は、『夜明け前』の遠い母体となっている。

「老嬢」のなかで、藤村は、なぜ夏子の〈血統〉を探求したのであろうか。

すでに、藤村は、「舊主人」らしい、これにつづく作品のなかでも、なんらかの形で自家の血のなかにうごめくものを見つめてきた。当時文壇では、前期自然主義の作品が次々に実験されていたからである。「老嬢」の一年まえにあたる明治三十五年には、荷風の『地獄の花』が現われ、「老嬢」の発表があった明治三十六年には、

天外の『魔風戀風』が人氣を博していた。これらは、ゾラの主張する遺伝と環境の決定論を重視した小説であった。藤村もまた、こうした文壇の新しい風潮に沿おうとして、「老嬢」のなかで夏子の血筋にふれたものと思われる。

それにしても、ゾラの定道を踏むために、藤村は、なぜ父と母のなまの姿を作品の表面に持ちだしたのであろうか。

藤村が「老嬢」を執筆していたころ、姉の高瀬園子は、頭腦の病氣をなおすために転地療養を考えていた。のちに、藤村が、『家』のなかへ書き入れたお種の伊豆伊東行きは、ちょうど「老嬢」が発表された直後の出来事であった。おそらく藤村は、園子の病氣を知って、姉のなかに父がうごきはじめたことを感じ、改めて姉から聞いた父の世界を回想したことであろう。夏子と結ばれて作者自身の父と母とが現われるのは、こうした実生活の状況の反映であると思われる。

問題は、藤村が情念の世界で試みたゾラの定道を、『破戒』のなかへ持ちこんだことである。藤村は、「老嬢」の夏子と同じように、『破戒』の丑松を、情念の世界に現われる血筋の考えかたで描いた。丑松の〈身分〉が、父の血につながるぬけがたいものになつてしまつたのは、そのためである。この点でも、「老嬢」は、『破戒』の悲しい前奏曲をかなでている。

なお、次のことをいい添えておこう。

夏子と青年画家の三上との隠れた恋の語らいのなかに、こんな箇所がある。

（噫、天然が一番いい、美しいことでも醜いことでも、黙つて寫させる。私は人間の肖像を畫くよりも、天然の肖像を寫す方が何

程心地ほどこころもちがいいか知れません。

これは、三上が、夏子に向かつていいたしたことばである。これと同じことばを、藤村は、『若菜集』の直後に、小説「うたゝね」の（はしがき）のなかでも述べている。ツルゲネーフの『アーシア』を下敷きにした「うたゝね」の（はしがき）のなかで、藤村は、詩と小説とを、（人物畫）と（景色畫）にたとえ、人物画よりも景色画を描きたいと訴えている。〈拙稿『藤村詩集』の底流 参照〉

（人間の肖像）よりも（天然の肖像）を描きたいという三上のことばも、これと同じであって、詩よりも小説を書きたいと考へてづけている藤村の願いが、三上の口をかりて表白されたのである。この願いが、夏子でなくて、三上の口をかりたのは、作者が、三上の現われるこの個所にかぎって、夏子のなかに投げ入れた作者の〈私〉を、夏子から三上のほうへ移し、夏子のなかに、作者が軽井沢で会相ったころの橋糸重のイメージを投げ入れたからである。「老嬢」のなかに、早くも、次に発表される『水彩畫家』の清乃が、その姿を現わしているといいたい。

五 『水彩畫家』

最後に、『水彩畫家』を考察してみよう。

この作品の制作期にふれた一枚のはがきがある。それは、「老嬢」を発表してから四月ほどすぎた、明治三十六年の十月六日に、藤村が、青森の文学青年鳴海要吉へ書き送ったもの。そのなかに、次のような文面がある。

（今回新たに一作を終り申候。十一月か、来る春の正月の「新小

説」誌上に載せ可中、御笑覽御高評被下たく候。）

十一月号には載らなかつたが、翌年の一月、新小説の正月号に、『水彩畫家』が掲載された。新たな（一作）とは、『水彩畫家』をさしていたのである。はがきの日付けから推すと、『水彩畫家』は、明治三十六年の十月上旬に、制作が完了していたものと思われる。

『水彩畫家』を巻頭においた新小説の正月号は、アトリエで制作にふける西家の姿を二ページ大の色刷りにして、これを雑誌の扉に折りこみ、この口絵で、藤村の作品に花を添えている。最初に、『水彩畫家』の内容をたどっておこう。

作品の主人公、鷹野伝吉は、水彩画家。外国から帰朝して、郷里の小諸で彩管をふるうことになった。町の人人の盛んな歡迎をうけた伝吉は、郊外に新居を構え、得意な出発をする。ほどなく伝吉は、妻のお初と、お初の父の世話になった上田の青年清水直衛とのあいだに、隠れた恋がつづいていることを知った。伝吉は、それを苦惱する。苦惱のすえ、伝吉は、お初と直衛を許すことで、その解決をえた。こうして、伝吉は、（第二の結婚）へはいることができた。

しかし、伝吉は、次第に制作の行きづまりを感じ、深い寂しさを味わう。そんなとき、伝吉は、帰朝の船のなかで知り合いになった、女流音楽者柳沢清乃の訪問をうけた。伝吉もまた、清乃を慕うところを妻にかくして、清乃の滞在する軽井沢のほうへでかけるようになった。伝吉は、家庭を解散しようと考え、ふたたび、深い苦しみのなかへ落ちる。しかし、伝吉は、苦惱のすえ、清乃をあきらめることによって、（同じ夫婦の第三の結婚）へはいることができた。

これが、『水彩畫家』の内容である。『水彩畫家』のなかには、隠れた恋が二つある。この二つの隠れた恋を、まず『家』の上巻と照合してみよう。

『家』の上巻をひらくと、同じように、ここにも隠れた恋が二つある。一つは、『家』の主人公三吉の妻のお雪が、夫に隠れて、お雪の実家で働いている青年の勉と文通する話。他の一つは、三吉と女流音楽者の曾根とが、お雪に隠れて、軽井沢と小諸のあいだをゆききする話。この二つの隠れた恋を、三吉は、それぞれ、お雪を許し曾根をあきらめることで、解決している。このように、『水彩畫家』と『家』の上巻とを内容の面で照合すると、二つの作品の内容は全く同一である。

次に、叙述の面を『家』と照合してみよう。『水彩畫家』の四回をひらくと、『絶望の初子より、戀しき直衛様へ』と書いたお初の手紙が現われる。これは、お初が、夫に隠して書いた恋文である。苦悩のすえに、伝吉が、直衛にあてて書いた手紙も現われる。

『家』の上巻をひらいてみよう。ここにも、同じように、(戀しき勉様へ……絶望の雪子より)、と書いたお雪の手紙が現われる。これは、お雪が、夫に隠して書いた恋文である。苦悩のすえに、三吉が、勉にあてて書いた手紙も現われる。『水彩畫家』に現われる伝吉の手紙と、『家』の上巻に現われる三吉の手紙とをくらべてみると、二つの手紙は、(甚だ唐突ながら一筆申上候。)、と書いた書きだしの句から、(胸襟を披いて相語るの折もあらば、これに過ぎたる幸はあらじと存じ候。)、と書いた終末の句にいたるまで、語句も内容も変わるところがない。

あるいは、『水彩畫家』の十回をひらいて、この回に現われるお

初姿をひろってみよう。お初は、今日もまた、夫の伝吉が軽井沢のほうへでかけたので、これを悲しんで、簞笥のなかから結婚のとききた着物を取り出し、(「あゝ、あゝ、着物も何も要らなくなっちゃった。」、と泣き倒れる。このお初の嘆きは、「舊主人」の綾子の嘆きと同じである。前巻「舊主人」参照)ところが、『家』をひらくと、『家』のお雪もまた、夫の三吉が軽井沢のほうへでかけたことを悲しんで、(「あゝ、あゝ、着物も何も要らなくなっちゃった。)」と、『舊主人』の綾子や、『水彩畫家』のお初と同じ嘆き声をあげながら、泣き倒れている。このように、『水彩畫家』の叙述と『家』の叙述とを照合すると、二つの作品のなかには、同一の叙述が数多い。

『家』の上巻は、藤村が、馬場裏の実生活のなかに生じた出来事を、語りに語った自伝作品である。したがって、『家』の上巻のうえに、『水彩畫家』が重なり合うということは、『水彩畫家』のもつ自伝性の強さを示すものといえる。

『水彩畫家』の自伝性が、先行する「舊主人」や「藁草履」や「老嬢」などにくらべて、いちだんと強いものであることを、別の方向から裏づけてみよう。そのために、『水彩畫家』の前半と『落梅集』の前半とを照合してみたい。

『水彩畫家』の前半は、伝吉の得意な出発からはじまる。伝吉の(新しい家庭)、(新しい交際)、(新しい製作)、それは勞苦の歌を旋律で聞かせるやうな、『働け、働け』と織る響であつた。

ところが、(優曇華の花が咲いた)、という不吉な前兆をきっかけに、伝吉は、妻の恋のひめごとを知る。たちまち、伝吉の新しい生活が、くずれていく。伝吉は、ただひとり、あるときは(林の

中)で、あるときは(樹の蔭)で、あるときは(谷の底)で、またあるときは、(岡の上)に立って苦悩する。このあたりを、『水彩畫家』は、次のように描いている。

(丁度、流浪する旅人のやうに、傳吉は道傍の石の上に腰かけて、眺め入った。眺め入り乍ら考へ沈んだ。向ふの岡と岡との間にある道を、布引へ通ふ旅人の群が通る。傳吉は、住宅も畫室も要らないやうな氣になつて、旅人の自由な姿に思ひあこがれた。漂泊の生涯を慕ふ心がむら／＼と湧上る。あゝ、人の一生は畢竟奈何なる一誰が知らう。疑つて、悶えて、はなれ／＼になる、それが結婚の眞相であらうか。斯う考へて、絶望の涙を石の上に流した。)

『落梅集』の前半をひらいてみよう。『落梅集』の詩篇を初出の順序で追うと、発表の早い詩篇のなかに、『癡癡雜詠』がある。この詩は、活潑なりズムで、働くことよろこびを詠っている。この詩感は、『夏草』が到達した生活我の自覚の継続である。ところが、この詩感はたちまち消へて、次に、『寂寥』詩が詠嘆される。つづいて、『壯年の歌』の詩群が詠嘆される。この詩群のなかに、『幻境』詩がある。「千曲川旅情のうた」を構成する二つの詩篇が詠いあげられたのも、ちょうどそのころである。

(いくたびか榮枯の夢の 消へ残る谷に下りて 河波のいざよふ見れば 砂まじり水巻きかへる) (千曲川柳霞みて 春淺く水流れたり たゞひとり岩をめぐりて この岸に愁をつなぐ) △「小吟」

(あたくかき光はあれど 野にみつる香も知らず 淺くのみ

春は霞みて 麥の色はづかに青し 旅人の群はいくつか 鳥中の道を急ぎぬ) (暮れ行けば淺間も見えず 歌哀し佐久の草笛 千曲川いざよふ波の 岸近き宿にのぼりつ 濁り酒濁れるのみて 草枕しばしなぐさむ) △「小諸なる古城のほとり」

このように、『水彩畫家』の前半と『落梅集』の前半とを照合すると、『落梅集』の前半に現われる詩篇のうえに、『水彩畫家』の前半を重ねることができる。とくに、『水彩畫家』の伝吉が、あるときは千曲川の岸辺にのぞみ、あるときは小諸の岡のうえに立つて、妻の情事を嘆く姿を、「千曲川旅情のうた」のうえに重ねることができる。これは「千曲川旅情のうた」の洗練された詩感が、単に杜甫の「春望」詩に誘導された榮枯盛衰の思いだけでなく、『水彩畫家』の伝吉と同じように、結婚の眞相を凝察するところから生まれるもたえや、旅人の自由を凝視するところから生まれるあこがれや、古い山の町に埋もれようとするむなしさや、制作の壁を破ることのできないあせりなど、多様な感情を基調としているからである。収約すれば、『落梅集』の散文化で、『水彩畫家』がいろいろれているからである。

次に、『水彩畫家』の後半と、『落梅集』の後半とを照合してみよう。

『水彩畫家』は、後半へはいると、にわかに、△「孤獨」とか△「寂寥」というようなことばの使用が多くなる。後半の六回をひらいてみよう。

(十月、十一月、十二月、翌年の一月、二月、三四月、六

月一)、(傳吉はますく寂しい人となるばかりであった。)(去年の秋)(奈様に新しい家庭のたのしさを想像して見たらう。一旦の出来事から家庭の光景は變りはてた。)(傳吉とても怒は解けた。怒が解けると同時に、妻を信ずる心も消失せたのである。)(家庭は意味の無い住處で、旅の宿屋と何の變りも無い。)(梅の熟する七月の半ばとなつては、いよく寂寥は増して來た。)(新しい製作の希望も又た傳吉を欺いた。)(噫、同情の無いために、幾人の美術家が涙を呑んで、世に知られず葬り去られたらう。)(孤獨はたしかに人を殺す。)(剛健な氣象の傳吉とはいひ乍ら、この寂寥には堪へられなかつた。)

このように、後半の六回は、寂しさの底に沈む傳吉を描きつづけている。「水彩畫家」は、七回へはいると、ここではじめて女流音楽者の清乃が登場する。清乃は、伝吉に向かって、(「私は貴君の畫を拝見するばかりが樂みちや御座ません。斯うして、千曲川の岸に御住居なすつて、寂しい御生涯を送つていらつしやる一其を考へるのが樂みなんで御座ます。」)、という。そして、作者は、(斯の二人の交際は今年の春になつてから一層親密を増して來た。)、と述べている。この(今年の春)を注目したい。この語句が、伝吉のへ小諸入所二年目の春をさしているからである。

『落梅集』をひらいてみよう。初出の順に『落梅集』の詩篇を追うと、「寂寥」詩が発表されたのは、藤村が小諸へ入所した年の十一月である。つづく「壯年の歌」の詩群は、入所二年目の三月である。「千曲川旅情のうた」は、四月。「胸より胸に」の詩群は、五月。六月になつて、「海草」の詩群が発表されている。「水彩畫家」に現われる(今年の春)を、『落梅集』のうえにおくと、ちょうど

「千曲川旅情のうた」や「胸より胸に」の詩群が詠嘆された時期にあたる。このようにみると、『水彩畫家』の後半も、自家の生活感情を詠った『落梅集』の詩篇の散文化であるということが出来る。

『水彩畫家』の冒頭に、(鸚鵡は籠のまゝ預けて、上野から直江津行の二番に乗つた。))と、伝吉が航海の記念に買ひもめてきた異国の鸚鵡が、姿を現わしている。この鸚鵡は、伝吉とともに小諸へ移り、伝吉の家で飼育され、伝吉が二つの恋のひめごとのために苦惱するときにも、屢々作品のなかに姿を現わす。そして、作品の終末近く、清乃をあきらめた伝吉が、(噫、清乃は死んだ。すくなくとも、傳吉の胸に住む清乃は死んだ。長い離別は死でなくて何であらう。))と嘆くと、その翌朝、鸚鵡もまた、清乃のあとを追うようにして死ぬ。異国を象徴する鸚鵡は、こうして、終始、『水彩畫家』をいろどっている。

『落梅集』の詠嘆は、最後に「海草」の詩群の詠嘆へはいる。「海草」の詩群には、異国を思慕する詩感が強い。「海草」の詩群のなかの「舟路」や「蝨のなげき」に現われる作者の視点は、そのために山から海へ、海から山へ交錯する。あるいは、「椰子の蜜」では、視点が海原のうえを漂い流れる。ところが、同じ詩群の「浦島」詩になると、作者の視点は、海の子の乙姫とともに、海から陸にあがり、人間浦島の胸のなかへもどってくる。この現実我を自覚する地点が、『落梅集』の到達点となっている。(拙稿『藤村詩集』の底流 参照)

異国の鸚鵡が、『水彩畫家』の全篇をつらぬくのは、「海草」の詩群を誘導した異国思慕の感情が、この作品の基調となっているか

らである。いかえれば、橋糸重を追想する姿勢が、『水彩畫家』の作因となっているからである。

後年、藤村は、談話のなかで、『水彩畫家』を制作したころの思い出にふれたことがある。

(もう七八年昔になりませうか私はあのハウプトマンのロンリーライプスを讀んで非常に感じましてね、感ずるは勿論その下地があるからです。田山君とそんな話をした事がありました。その頃書いたものがあの「水彩畫家」なのです。) (明治四十一年三月早稲田文学所取談話「種の爲め・女」)

この談話によると、藤村は、ハウプトマンの『寂しい人々』を讀んで、『生存の苦痛』とか、『孤独な生涯』ということを考えていた時期に、『水彩畫家』を書いたというのである。

注目したいのは、『寂しい人々』の影響を外部からうけたが、それととも、自分の内部に、影響をうけやすい(下地)があったからだと述懐している点である。ここで、(下地)といったのは、小諸入所早々に、藤村が味わった生活感情のことである。それは、妻の冬子と、冬子の遠縁にあたる飯田末太郎とのあいだにおきたと思われる出来事や、とくに、音楽学校で知り合いになった、橋糸重と、藤村とのあいだにおきたと思われる出来事のために生じた生活感情である。藤村は、これらの生活感情を、いち早く、『落梅集』のなかで詠嘆し、のちに、『家』の上巻のなかで描きつづけた。『水彩畫家』が、『落梅集』の主要な詩群や『家』の上巻と重なり合うのは、馬場裏におきた二つの出来事と、そのために生じた生活感情を、自伝的な色彩を濃くして描いているからである。

さて、最後に、『水彩畫家』と『破戒』との関係を考察してみよ

う。明治三十六年の十月に『水彩畫家』を書きあげた藤村は、十一月にはいると、十九日付けのはがきを田山花袋へ送った。このなかに、(収獲はまだ筆もとらず、稿も起さず)、と記したことばがある。このことばは、「収獲」と仮題をつけた作品のことをいおうとしたものか、あるいは、「取材した素材」のことをいおうとしたものか、判然としない。しかし、いずれにしても、このことばから、『水彩畫家』を完成したころ、すでに、次の制作の準備一すなわち『破戒』の制作準備をはじめていた藤村の姿をひろうことができ。『水彩畫家』と『破戒』とのあいだには、こういう密着した関係があった。これが、『破戒』にどう反映しているであろうか。次に、それを尋ねてみたい。

そのために、まず、『水彩畫家』の七回をひらいてみよう。この回には、次のような箇所がある。

(あゝ、北佐久の谷の夏は今。) (傳吉は新しい住居へ清乃を案内して) (『あそこに見えるのは御牧が原です。』と) (對岸の高原を指して見せた。『あれがさう?』と清乃は眼を細くして、『まあ、大なバノラマぢや御座ませんか。』『バノラマですー信州の風景はバノラマです。しかしバノラマのやうな風景だつて、さう貴方のやうに輕蔑したものぢやない。』)

次に、『破戒』の第八章をひらいてみよう。この章には、次のような情景がある。

(姫子澤の) (枯々とした草土手のところで、丑松は蓮太郎と一緒に成つた。) (眼前には蓼科、八つが嶽、保福寺、又は御射山、

和田、大門などの山々が連つて、其山腹に横はる大傾斜の眺望は、西東に展けて居た。青白く光る谷底に、遠く流れて行くは千曲川の水。(丑松は)(一々指差して語り聞かせる。蓮太郎は其話に耳を傾けて、熱心に眺め入つた。)(蓮太郎に言はせると)(信州の景色は『パノラマ』として見るべきで、大自然が描いた多くの繪畫の中では恐らく平凡といふ側に貶される程のものであらう)

ここにひろつた『水彩畫家』の情景と、『破戒』の情景とは、作中人物の視点や話し合いの内容が、それぞれ一致する。これを手がかりにして、二つの情景のさらにさきのほうを追ってみよう。

『水彩畫家』のさきのほうには、次の情景が現われる。

(清乃はずこし顔を紅くして戰慄へた。傳吉も笑へなかつた。)(二人は暫時無言で、對ひあつて座つて居た。現在の苦痛と未來の恐怖とが、言はず語らずの二人の胸を稻妻のやうに閃めき通る。『噫。』と清乃は蒼めて、『昨夜は少許も眠られなくて、悲しい夢を見ましたんで御座ますよ。』『悲しい夢?』『あの死んだ夢を。』)

『破戒』のさきのほうには、次の情景が現われる。

(噫。幾度丑松は蓮太郎に自分の素性を話さうと思つたらう。昨夜などは遅くまで洋燈の下で其事を考へて、もし先輩と二人ぎりに成るやうな場合があつたなら、彼様言はうか、此様言はうかと、さまざまの想像に耽つたのであつた。蓮太郎は今、丑松の傍に居る。さて逢つて見ると、言出しかねるもので、風景などのことばかり話して、肝心の思ふことは未だ話さなかつた。)(秘密―生死にも關は

る眞實の秘密―假令先方が同じ素性であるとは言ひ乍ら、奈何して左様容易く告白けることが出来よう。言はうとしては躊躇した。躊躇しては自分で自分を責めた。丑松は心の内部で、懼れたり、迷つたり、悶えたりしたのである。)

自伝性の強い『水彩畫家』にくらべると、さすがに『破戒』は、できるだけ客観小説の体裁で作品の外部を飾っている。しかし、この二つの情景は、発想点が同一である。藤村は、はじめ、橘糸重を思慕する感情を、『落梅集』のなかで、異郷思慕のかたちをとって詠いあげた。次に、その異郷思慕の感情を、『水彩畫家』のなかで、清乃を思慕する伝吉へ投げ入れた。同じやりかたで、藤村は、伝吉と同質の感情を、『破戒』を描くとき、蓮太郎を思慕する丑松のなかへ投げ入れたのである。

『水彩畫家』で描いた情念のひめごとが、終始、『破戒』の身分のひめごとの底を流れるのは、そのためである。伝吉と清乃のやりとりが、そのまま、丑松と蓮太郎のやりとりとなるのも、そのためである。あるいは、清乃に向かつて、〈恋をうち明けよう〉とする伝吉の姿勢と、同じ一対一の姿勢で、丑松が、蓮太郎だけに、〈身分を告白しよう〉とするのも、そのためである。

『水彩畫家』と『破戒』の密着した関係を尋ねるために、つづいて、『水彩畫家』の八回をひらいてみよう。

この回には、伝吉の母が、世間のうわさを嗅いて、(世間が間違はねえものなら、おめえの父親さんも彼様な最後はしねえだろう)、と伝吉を戒めることが現われる。この伝吉の母のことを注目し

たい。作者は、伝吉の行動が、遺伝によるものであることを説明するために、作品の前方で一度もふれたことのない伝吉の父を、いきなり、この個所に持ち出している。それどころか、作者は、この個所で、(彼様な)という連体詞を不用意に用い、別に説明のことは添えるのでもなく、(彼様な最後はしねえだらう)、と書いて、そのまま筆を進めている。

これは、父に似た伝吉の行動を、作者が、自然主義の定法にのせて書いたというようなものではない。こういう書きかたが現われるのは、藤村が、自分の血のなかに流れている父の発狂死に、思わずふれたからである。『破戒』のなかで藤村が、丑松の父を、(惨死)という状況へ追いやったのも、これと同じように、父の情念の世界をみつめる目で、丑松の父を誘導したからである。

『水彩畫家』のラストには、清乃をあきらめた伝吉が、書生の亀一と一緒に、懐古園に近い踏切りで、軽井沢のほうへ走っていく上り列車を見送る情景が現われる。同じ離別の情景が、『破戒』のラストにも現われる。『水彩畫家』のラストと、『破戒』のラストとが、それぞれ、「胸より胸に」の最終篇と同じひびきをあげるといふのは、藤村と橋糸重とのあいだに生じた離別の感情が、『破戒』でも、作品の終幕を飾る主要なあいとなっているからである。考察の最後に、「胸より胸に」の最終篇、「君こそは遠音に響く」詩をひろっておこう。

(君こそは遠音に響く
入相の鐘にありけれ
幽かなる聲を辿りて

われは行く盲目のごとし

君ゆゑにわれは休まず

君ゆゑにわれは休れず

嗚呼われは君に引かれて

暗き世をはづかに捜る)

(吾足は傷つき痛み

吾胸は溢れ亂れぬ

君なくば人の命に

われのみや死ならまし

あな哀し戀の暗には

君もまた同じ盲目か

手引せよ盲目の身には

盲目こそうれしかりけれ)

付・『水彩畫家』のモデル問題

前述のように、『水彩畫家』を考察すると、この作品の本体にひそむ数々の自伝性をひろうことができる。

ところが、この作品は、発表後四年もたってから、モデル問題を生んだことがある。それは、藤村の友人丸山晩霞(註)が、(藤村は、余をモデルにして『水彩畫家』の主人公を書いたが、『水彩畫家』の記述は、余のがわにある事実とこんなちがう。)と、藤村に食

いついた出来事である。いわゆる『水彩畫家』のモデル問題は、それらしい、重要な出来事の一つとして、わが国の近代文学史のなかで注目されている。しかし、このモデル問題は、注目される場合が多い割合に、晚霞の公開状の検討があまりなされていない。そのため、晚霞の抗議が曲解されているように思われるので、この際、公開状の内容を紹介し、あわせて、私見を述べて見たいと思ふ。

考察の結論を先にすると、晚霞が藤村にむけた非難は、当たっていない。それは、作品の表題にこだわるところから生まれた誤解であつて、攻撃になるどころか、かえつて、『水彩畫家』の自伝性を証明するものになつてゐる。

晚霞が、へ島崎藤村著「水彩畫家」の主人公についてと題して、藤村に投げかけた長文の公開状は、明治四十年の九月、中央公論の説苑欄に掲載された。まず、書き出しの部分をひろつてみよう。

(この小説が世に現われたのは、今より三年前即ち三十七年一月一日、新小説九年一卷の巻首に掲げられたので、余が歐米の漫遊から歸朝して程經ぬ時であつたあの主人公に就ては余は多大の迷惑を蒙つて居る、けれどその頃は田園生活の時であつたから、迷惑の區域も狭く、且つは香氣の漸次に消滅する如く、時日と共に其聲が淡くなつて、漸く安堵の思がした。然るに藤村君はあの作頃より名聲が高くなり、都に生活を移してからといふものは、それはくすさまじい勢で、自然派藤村の名は旭日の東天に輝く如くである。余は君の爲に大に祝賀を表するのである。然しながら余にとりて最も痛苦に絶へざる事が、その反面に復活した事である。それは君の名聲

と共に、今日世人に忘れられたる處女作の「蘆草履」から「老嬢」「水彩畫家」とこれらの舊作を集めて、何とかいふ表題を附し、口繪と表紙を改めて春陽堂から、世の中に再現したのである。然るに今迄讀まなかつた手合までが、藤村といふ名義のもとに、我もく々と鏡讀することになつた。忘れられた(水彩畫家)は、こゝに又復活して新小説時代よりも喧しくなつて來た、それは余丈には慥に知る事が出来る。そして(水彩畫家)主人公のモデルの聲は先に數倍して余を苦しめるのである。されど余がまだ田園に隠れて居つたらこれ程でもあるまいが、余も生活を都に移したので、新知己は日に日に多くなるから、迷惑の區域は從つて廣くなり、それはくすまデルの聲は非常のものである。この八月信州澁温泉場に開設した水彩講習會に行つた時等、會員の多くはそれを持出し、講習が終つて各所を旅行したが、行く先々で矢張り持出さるゝのである。この頃歸宅すると來訪の友人も訪問する友人も、余の顔を見ると新しい事件でも始まつたかの如くに持出さるゝ、中にはあの(お初)は今の妻君かね等皮肉の事をいふものもある、余もこの辯解には困つて、さうさ中々煩悶した戀女房だ等いふて居るが、内心決して心よくない、その度毎に長々しい辯解も出来ないし、それにあの事を問はるゝ度毎に壽命が縮る様な氣がする。

何故に今になりて八ヶ間しいかと思ふて居ると、或親しい友人のいふのに、この頃二三の雜誌に(水彩畫家)は君をモデルにしたといふ事が掲げてあつたとの事である。物好きもあればあるものだ。元來余はあまり物事を頓着しない性であるが、こればかりは無頓着で居る事が出来なくなつて來たから、ここに公表するの止むなきに至つたのである。)

ここまでは、晚霞の公開状のまえおきである。晚霞は、これにつづいて、藤村に初めて会ったときのこと、藤村の紹介で小諸義塾の教師になったときのこと、『水彩畫家』の原稿を最初に見たときのことなどを、次のように語っている。

（余と藤村と知己になつたのは、余が外國行の前で、三宅克巳君が信州に来て小諸に世帯を持つたときで、そのとき藤村君は小諸義塾の講師であつて、馬場裏といふ處に住んで居つた。有名な新體詩人といふ事で、三宅君の紹介で氏の家を訪問したのが初めてである。その後余は外國に行つて歸朝したのは三十五年の九月下旬頃と覺えて居る。歸朝したことを氏に報じてやると早速小諸義塾の生徒で繪の好きな傳吉といふ男を連て余を訪問した。島崎氏の居る小諸と余の故郷禰津とは二里半離れて居る。そのときであつた。一週間に一日遊ぶ考ひで小諸義塾へ圖書の講師に出てくれとの事であつた、小諸義塾は木村熊二といふ人が塾長で、講師は妙な人間の集りであるし、殊に束縛の無い講師といふのであるから、余は承諾してそれから出る事になつた。）

ここまでは、晚霞が藤村と知り合いになり、藤村のすすめで塾の教師になつたときの思い出である。これにつづいて、晚霞の公開状は、『水彩畫家』の原稿を初めて見たときの驚きを、次のように述べている。

（其後は一週に一日は氏と會話するのであるから、余が歐米漫遊の顛末は語つたのである。それから藤村君は何か長いものを書き始めたとの事であるが、誰にも秘して居つた。三十六年の冬に近い頃

と覺えて居るが、一日塾の授業が終ると、見せるものがあるから自宅まで來ないかとの事で、君と同道して書齋に通ると今度の小説は漸く脱稿したから君の許可を得るつもりだといふて、其の原稿を見せられた、表題はまだ附してなかつたが、始めの半ページ程見ると、何ぞ計らん余をモデルにして書いたものであるから、甚だ不快を感じた。）

ここまでは、晚霞が、藤村の原稿をいちべつしたときの驚きを語っている。ところが、晚霞は、これだけでおさまっていない。このときの様子を、晚霞の公開状は、さらにこう述べている。

（藤村の原稿をよく讀むと）（事實通りに描寫したものならば差支ひないが、少しは事實もあるが事實とは全然違つて居る）（とくに事實と違つているのは、お初と直衛の話であつて、こんな話は）（夢にも思はぬ事ばかり）（へであつたから、）（不快な思をして讀んで居ると、藤村君は人を引きつける様な聲で君の許可次第）（へといひ、）（さも悲しさふであつた。）（へそこで、自分は、）（實名を現はしたものでなし、小説として發表するのに大したこともなからふ、そして藤村君が苦心の作といふ事を推察すると、否諾で撥附けるのもあまり友情がない）（へと思つたので、このときは、藤村の希望を承諾した）（といふのである。こんな風に、晚霞の公開状は、藤村の原稿を初めて見たときの印象を語っている。）

晚霞が、最初に、『水彩畫家』の原稿を見たときは、これですんだ。ところが、晚霞を憤慨させたのは、この原稿が新小説に発表されたときであつた。晚霞の公開状は、そのときの様子を、つづいて次のように述べている。

(自分はそれぎり忘れて居つたら、翌年一月一日發行の新小説に(水彩畫家)といふ題で發表されたときは、無頓着の僕もギョツとした。傳吉の苦悶が主となる可きであるから、何とか他に題の撰み方もあらふに、水彩畫家としては、いよ／＼以てあの小説の全部が余をモデルにしたものと世間から推量さるゝのも無理がない。自分丈は藤村の犠牲となり寃罪を蒙るもそれは斷念して居つたが、斷念の出來なかつたのは、世間と妻とバックに使はれた母と妹と、妻の里方の人々とその親戚と余の親戚とである。)

晚霞の公開状は、この個所までくると、迷惑をうけると思われる人たちのそれぞれに、わざわざ傍点をつけて注意を呼んでいる。そして、これらの人々が、『水彩畫家』の發表で、いかに多くの迷惑をうけたか、これらの人たちの不平が、いかに晚霞に集中したかを書きつづけて、激しく藤村を攻撃している。しかも、その攻撃の最後のところで、晚霞は、これらの人たちのほかにも迷惑をうけた人があるといひ、それは、(柳澤清乃)のモデルにされた婦人である、そのことについて、次のように述べている。

(余が歐洲から歸朝するとき、ロンドンから因幡丸といふ船に同乗した婦人がある、その婦人はヴィンナに留學して居つた人で、故郷は余と同國) (妻の遠縁にあたる人でもあったので) (東京まで同道して別れ)、(余が) (故郷に歸る間も無く彼は來訪して、楽しく語つて二泊した) (しかし、藤村が『水彩畫家』のなかで、伝吉と清乃のことをあんな風に描いたため、妻は、この婦人を誤解し、自分もまた) (家庭の平和を保つため、彼の婦人とは絶交して居る。)

このように、晚霞は、清乃のモデルについても、歸朝の船のなか

で晚霞と同船した婦人がそれであると、ひとり決めて、ひとりで悩んでいる。注目したいのは、晚霞の公開状の、これにつづく個所である。その個所をひろつてみよう。晚霞が、新小説を手に入れたころ、藤村が晚霞に、意外なことを告げたというのである。

(藤村君からあの小説を一冊もらつて、通讀した後會つたとき、余の面白から顔をして居るのを見て、藤村君は慰めるために言ふたのであるか『あの傳吉は僕でお初は僕の妻で實際あの通りであつた、しかも僕の案内と昔契りし(直衛)といふ男にやつた手紙は一句も添へず一句も削らずだつたよ』を言はれたとき余は氷水でもかけられた如く顔色は土の如く胸の鼓動がギクリと高まつた)

晚霞は、藤村の意外なことばをそのままひろひ、傍点をつけ、かつつてくり、公開状のこの個所に書き入れてある。これは、晚霞が藤村のことばを重視したからである。ところが、晚霞が重要視したのは、藤村のことばを素直に受けとつたからではない。藤村は、晚霞に、『水彩畫家』の正体を正直に知らせたのであるが、晚霞のほうは、藤村のことばを素直に受けとることができなかった。それどころか、これを聞いて晚霞は、かえつて藤村を憎んだ。晚霞が、藤村のことばをそのままこの個所に記録したのは、そのためである。晚霞は、藤村のことばに傍点をつけてみても、まだ気がすまなかつたのである。藤村といふ男は實に人の悪い男だ、と吐き出すようにいい、このことばをきつかけにして、自分の不満を、この公開状のなかにながながと書きこんでいる。その晚霞の不満を、次に要約してみよう。

『水彩畫家』が藤村自身のことを書いた作品であるといふのな

ら、藤村は、(傳吉だのお初等と言はないで、自分が主人公となりて、僕がとか余が妻とかいふて書く筈である。)そう書かないのに、藤村が、自分のことを書いたなどというのは、それは、藤村の(虚言)である。あるいは、(音楽師柳澤清乃のモデルも、君が音楽學校に這入つて居つたとき、自ら經歷のあつた女だといふ事を他の人より聞いた。これも余は寢言だらふと信ずる)

藤村は自然派の作家であるから、他人をモデルにした場合、その(皮相)だけを写すのでなく、その自然の(性情)や(習慣)を写すべきである。自分は、伝吉のような(普通の人の忍ぶ事の出來ない事を忍ぶ)男でもなければ、(あんな美人)でもない。モデルにされたのですら迷惑であるのに、そのうえ、事実を曲げられたのでは何ともやりきれない。(以上は余が世間から冤罪を蒙つた辯明である。)

晩霞の公開状は、藤村の意外な発言を聞いたあとの不満を、こんな風に述べている。晩霞は、どこまでも、自分を「モデルの座」において、その姿勢をすこしもくずそうとしないのである。

さて、晩霞の公開状は、この辺までが一般論で、このあとは、各論へはいる。各論へはいると、晩霞は、攻撃の方法をかえて、『水彩畫家』の回数を逐一追いながら、作品の描くところと、晩霞のわからみた事実との相違点を、一つ一つひろい、藤村の非をならしている。

たとえば、『水彩畫家』の一回については、伝吉が帰朝したときの服装が違ふとか、同行者の人数が違ふとか、乗った列車が三等でなくて二等であったとか、郷里へ帰つたときあんな歓迎はうけなかつたとか、郷里の人々は自分を先生と呼ばず、(健作といふ名で

あるから、健さん)と呼んだなどという点をあげている。

作品の二回と三回については、子供は女の子でなくて男の子であったとか、母は機を織つたこともなく、優曇華の迷信をかついだこともなかったとか、妹はあんな下等なことばを用いなかったとか、亡父はハイカラな商人であったとか、ここでもまた、作品との相違点をいちいち指摘している。

こんな調子で、この公開状は、『水彩畫家』の四回以下最終回にいたるまで、晩霞のがわと作品との違いを、ことこまかにとりあげている。四回以下で目につくのは、たとえば、作品はお初を上田の医者の娘にしているが、(余が妻は小諸の新町の商家の娘)であるとか、作品は伝吉の家の書生を亀一と呼んでいるが、自分の家にも書生はいたが、(亀一といふ名ではない)とか、自分の家にいた書生は、ソクラテスを引き出して、伝吉に同情するような、そんな才気のある男ではなかったなどという点である。

このように、晩霞は、作品と事実との違いを一つ一つひろい、藤村の誤りを指摘している。しかし、晩霞の指摘する点には、ひとりよがりが多い。たとえば、作中人物の名をひろってみよう。晩霞は、(亀一)という名の書生は自分の家にはいなかったと非難している。当時、晩霞の家には、小諸義塾の卒業生で、のちに画家となつた小山周次が、内弟子となつて住んでいた。なるほど、書生の名は亀一ではない。ところが、晩霞は、この公開状の書き出しに、藤村が晩霞の家へつれてきた(義塾の生徒で畫の好きな傳吉)のことを書いている。しかし、晩霞は、その(傳吉)の名が、『水彩畫家』の主人公の名になつていふことについて一言もふれていない。晩霞は、同じことを一方では非難し、一方では認めている。

先年、筆者は、小諸義塾で藤村の教えをうけた小諸平原の小林直

術から、小諸時代の藤村が作品のなかで用いた人物名について、次のような述べをきいた。「藤村が小諸で書いた作品には、塾の教え子の名前がかなり用いられている。現に自分も、『水彩畫家』が発表されたころ、長野師範に在学中で、学校の寄宿舎にいたが、『水彩畫家』に〈直術〉が現われたので、ずいぶん友人たちからからかわれたことがある。」というのである。

ここで試みに、『小諸義塾と木村熊二先生』所収の「門弟名簿」をたどってみよう。名簿には、〈大野傳吉Ⅱ小諸町出身〉の名が現われる。〈花岡亀一Ⅱ大里村出身〉の名も現われる。あるいは、卒業後塾の地理学を担当した〈高橋亀一（旧大日向）Ⅱ津村出身〉の名も現われる。ちなみに、この名簿を追うと、『破戒』の丑松と同じ名の〈武井丑松Ⅱ東京本所太平町一ノ九藥劑師〉も現われてくる。晩霞は、藤村の制作上の工夫をいいあてていない。

さて、晩霞は、自分が伝吉のモデルであると決めこんでいるので、藤村が、『水彩畫家』は作者自身を書いた作品であるといっても、それは嘘であるといつて受け入れようとする。この態度が、公開状の一般論のなかでは堅持されている。ところが、晩霞は、公開状の各論へはいると、今までとってきた態度と矛盾する態度のなかへ落ちていく。その姿を、ひろってみよう。

たとえば、公開状の前半で、伝吉のモデルは自分であるといきつた晩霞が、公開状の後半では、（傳吉といふ男は、風景畫家らしい處も少しはあるが、ここでは詩人のいふ様な事を言つて居る。）とか、（傳吉は畫家の傳吉でなく詩人の傳吉と見れば、實にうまく書いてある。）とか、（どうしても傳吉は情熱の詩人である。）とか、こういう言いかたを、いくたびとなくくり返している。これ

は、晩霞の矛盾である。しかし、晩霞は、こういう矛盾した言いかたを最後までつづけて、この公開状の筆をおいている。晩霞の最後の言いつをひろってみよう。

―（藤村君が自然派の小説家）〈であるというのなら、『水彩畫家』という表題を改めて〉（小説家）とか（新體詩人）とかいふ表題で現はしたら、評判は更に高く、無邪氣の畫家やその關係者を、苦しめる様なことにはならなかつたのであらう。―

晩霞は、こういうわなければならぬ破目に落ちたまま、この公開状をとりまわっている。晩霞の激しい抗議が、かえって、『水彩畫家』の本体を証明することになって終わっているのは、いかにも皮肉である。

晩霞は、こういう筋の通らない抗議を展開したが、そのころ藤村が執つた態度にも、不明瞭なものが多かった。明治四十年の九月、晩霞の公開状が発表される直前、藤村は、新思潮の第一号に、「小説の題のつけ方」という談話を寄せ、そのなかで、『水彩畫家』の表題についてこんな言いかたをしている。

〔「水彩畫家」は今考へると少し〈題のつけかたが〉不適當であつたかも知れぬ。あの作は寧ろ主として主人公の煩悶を現はさんとした。つまり新しい家庭を組織した多くの人の上に來さうであると考えた問題を書こうとしたのだから、題名は相應して居らなかつたかとも思ふ〕

藤村は、晩霞に向かつて、伝吉は作者自身がモデルであると、自ら名乗りでる態度を執つた。ところが、この談話では、その態度を隠して、こういう言いかただけを公開している。晩霞の攻撃のことばが、藤村のこういう言いかたと対応するところをみると、こうし

た藤村の態度が、いよいよ晩霞を刺戟したのではないかと思われる。

当時、藤村は、親友の孤蝶や秋骨からも、「並木」のモデルについて苦情をうけていた。あるいは、唾峰生の名に隠れた高野辰之からも、『破戒』のモデルについて非難をあびていた。これらの非難に対して、藤村は、明治四十二年の四月、文章世界に「モデル」と題した一文を発表した。この一文のなかで、藤村は、（私の著述は何故斯う迷惑がられるだらう）、と溜息をもらし、（私は自ら尋ねて、三つの答を得た）と、その答を次のように述べている。第一の答は、伎倆が拙いため、第二の答は、離れて物を観ることが出来ないため、第三の答は、生活の全体を見ずに、一部だけを写すため。これらのなかでも第三の点を、とくに反省したいというのである。

生活の全体を見ないで一部だけを写すからいけないのだという、この藤村の反省は、「モデル」の二年まえに太陽へ寄せた一文、「現時の小説に就て―醫學士の言葉―」（明治四十年八月）と結ばれているように思われる。「現時の小説に就て」は、藤村が、長女の世話になった小児科専門の唐沢光徳医学士から聞いたことばを、小説の問題にあてはめた随筆である。医学のほうでは、局部の同情におおわれて、治療の根本を忘れた時代が過ぎて、放擲すべきは放擲し、抉りとるべきは抉りとり、局部に冷酷であっても、生命を助けることのできる時代へはいっているというのが、医学士の語ったことば。藤村は、このことばを思いだして、これを文学のほうへ移し、（局部にのみ眼がつき易い同情といふものの外に、別に廣大なる同情と名づくべきものが有ることを知つた）、と述べている。

あるいは、「モデル」と同じ反省を、そのころの作品のなかから

ひろうこともできる。『家』の下巻をひらいてみよう。明治四十三年の後半を描いた、この作品の四回には、主人公の三吉が甥の正太に向かつて、近来疎遠になった風景画家のSのことを語りだす、次のような個所がある。

（此頃、ある友達の許へ寄つたところが、『小泉君―Sさんが君のことをモルモットだと言つて居ましたぜ』、斯う言ひますから、『モルモットとは何だい』、と僕が聞いたら、大學の試験室へ行くと言者が注射をして、種々な試験をするでせう。友達がモルモットで、僕が醫者ださうだ）（しかし、正太さん、僕は唯一偶然に―そんな醫者に成つた譯でも無いんです。よく物を観よう、それで僕はもう一度この世の中を見直さうと掛つたんです。研究、研究でネ。これがそも／＼^{ひと}他を苦しめたり、自分で苦しんだりする原因なんです……）

『家』のこの個所と同じような言いかたが、大正二年になると、『突貫』のなかにも現われる。フランスへ逃避する直前に発表された『突貫』は、作品の外部を、『破戒』出版時の苦斗で偽装し、作品の内部に、『新生』事件の苦悩を隠した自伝作品である。この作品のなかで、藤村は、物の真隨を觀ようとして、『舊主人』や『藁草履』を書いたが、かえって世間から誤解をうけたと、『新生』事件の真相を告白できない苦しみを、この回想に仮託している。（拙稿『微風』の二重構造 参照）

このように、藤村は、モデル問題が生ずると、いつも、それは（世間の誤解である）としか言わない。それ以上に答えようとしないうのは、機微を内蔵する芸術家の態度として、やむをえないことであつたらう。しかし、藤村が、こういう不明瞭な態度をとつたため

に、晩霞の投げかけた妙な公開状は、中身の吟味もされないまま、出来事の興味だけで注目されるようになってしまった。いわゆる『水彩畫家』のモデル問題が、『水彩畫家』の本体を証明するものとならずに、晩霞の誤解を受け入れる形で言いふるされてしまったのは、そのためである。藤村は友人をモデルにしたが、友人たちから攻撃されたので、それに懲りて、『破戒』の作風を、にわかには『春』の作風へ変えたという見かたが生まれてしまったのも、そのためである。

晩霞の内弟子であった小山周次は、晩霞のアトリエ羽衣荘のなかを、帰朝土産の（芸もない）鸚鵡が活歩していたと、當時を追想して語っている。『水彩畫家丸山晩霞』所収「内弟子」藤村は、主人公の伝吉を画家の衣装で飾るために、数多くの素材を晩霞のがわから借りてきた。そのために、晩霞は、衣装の類似を楯にして藤村を攻撃した。だが、鸚鵡という素材を一つひろっても、『水彩畫家』のなかに現われる鸚鵡は、芸のないどころか、伝吉の情念の波動を巧みに運んで、作品を貫く象徴と呼ぶことのできる姿にまで高揚されている。

晩霞の公開状は、たとえていえば、訛音の連続であるが、一個所だけ、正音をひろうことができる。それは、藤村が、晩霞の顔色をうかがいながら、『傳吉は僕でお初は僕の妻』（『僕の家内と昔契りし直衛といふ男にやつた手紙には一句も添へず一句も削らずだつたよ』）と慰めるように伝えたという個所である。晩霞は、この藤村のことはをい、ちばん嫌ったが、それは、この藤村のことはが、『水彩畫家』の正体をい、ちばん良く語っていたからであろう。

〔注一〕

丸山晩霞

晩霞は、慶応三年五月三日、長野県小県郡祢津村に生まれた。名は健作。父は、畜種業を営む丸山平助、晩霞はその二男であった。

明治十七年（十八歳）、上京して勸業学舎にはいった。二十一年（二十二歳）、再度上京。彰枝堂画塾に入塾した。二十三年（二十四歳）、内国勸業博覧会へ油絵の大作を出品。好評をえた。三十年（三十一歳）、祢津村定津院の嘉部祖導師に参禅して、「晩霞天秀」の居士号をうけた。それらしい、これを二つに分けて、雅号と雅印に用いた。三十一年（三十二歳）、明治美術展へ水彩画を多数出品。三十二年（三十三歳）、前年の出品が機縁となって、新帰朝の三宅克巳と親しくなった。この年の春、小諸町の相原くに江と結婚。秋、満谷国四郎等と一緒に渡米。持参した絵が良く売れた。三十四年（三十五歳）、秋、帰朝。藤村との交友が始まる。三十五年（三十六歳）、三宅克巳にかわって小諸義塾の図画教師となる。祢津の新しい画室は、しばしば藤村の訪問をうけた。

三十八年（三十九歳）、居を東京へ移す。三十九年（四十歳）、水彩画講習所を開設して後進の指導にあたる。四十四年（四十五歳）、外遊。翌年帰朝。

大正二年（四十七歳）、長男節、長女すみれを残して、くに江夫人が逝去。後妻に小宮山まる代を迎えた。十二年（五十七歳）、中支と印度の旅にでた。

昭和十年（六十九歳）、この年の春、浅草の野田屋でひらかれた小諸義塾の浅間会へ、藤村と一緒に出席した。十一年（七十歳）、祢津の画室羽衣荘を改築。十七年三月四日（七十六歳）、羽衣荘で逝去。

今でも羽衣荘の跡には、珍樹羽衣櫛が葉と葉を重ね、樹齡を誇っている。その側にある記念碑の碑文は、老成円熟した藤村老人が晩霞に書き送ったもの。そのなかの、（予としても思ひ出多き信濃路）の一語が、往年

の二人のゆききをしのばせる。

以上、「舊主人」から『水彩畫家』にいたるまで、『破戒』の前奏曲とよぶことのできる五篇の作品を考察してみた。考察の結果をまとめると、これらの作品には共通の現象がいくつもある。

一つは、五篇の作品が、どれも、客観小説の風采を装っていること。一つは、それであるのに、五篇の作品には、作者の実生活がいろいろな形で反映していること。一つは、そのために、作品の主人公や、主要な作中人物が、『落梅集』の感情でいろいろとられていること。もう一つは、五篇の作品のなかに、『破戒』と符節を合わせる箇所や、あるいは、『破戒』を説明する鍵となる箇所が多いことなどである。これらの諸点を、五篇の作品のなから、共通の現象としてひろうことができる。

藤村は、『破戒』の直前に、この種の作品をつみ重ねて、ようやく、『破戒』の制作へはいることができた。『破戒』の身分の秘密に、藤村の恋のひめごとが反映し、『破戒』の作中人物に『落梅集』の感情が投入され、『破戒』の底辺に自伝意識がうごくのは、『破戒』が、これらの作品と結ばれているからである。『破戒』の作風は、先行する五篇の作風の集大成であって、『破戒』のなかに、『春』の作風へ向かう必然性をひろうことができるのも、そのためである。『破戒』だけが、あとさきの作品から孤立した作品であるということはできない。

残された問題は、『破戒』の本体が、客観小説の定法にかなったものでないことを、『破戒』のなかで立証することであろう。しかし、その考察へはいる前方に、なお、二篇の作品がある。それは、

『水彩畫家』につづいて発表された、「椰子の葉蔭」と「津輕海峡」の二篇である。ただし、この二篇は、『破戒』の制作のさなかに制作された作品であって、『破戒』の前奏曲というよりも、むしろ協奏曲に近い。『破戒』に密着したこの二篇が、『破戒』とどのような関係に立つか、それについては項を改めて考察することにした。〈拙稿『破戒』の発想 (一)、(二) 参照〉

Summary

— A Note on Toson Shimazaki —

The Prelude to “The Broken Commandment”

Tomijiro TANAKA

Shimazaki Toson's "The Broken Commandment" is the monumental work which prepared the way for the rise of naturalism in Japanese literature. He wrote five short stories when he was living in Komoro, before the publication of "The Broken Commandment", which was also written in the same town. I have considered, in this essay, the relation of those five short stories to "The Broken Commandment", to make clear its essential qualities.