

——島崎藤村に関する覚え書き——

## 『藤村詩集』の底流

付・「うたゝね」と「猿曳」

田 中 富 次 郎

『若菜集』にはじまり『一葉舟』『夏草』『落梅集』とつづく4冊の詩集は、詩集の体裁を整えるために、収録した詩篇を制作の順にならべていない。合本『藤村詩集』も同様である。ところが、『若菜集』と『一葉舟』の詩篇は、最初、藤村が仙台のほうから文学界へ送り、数篇ずつ詩群の形で発表をつづけてきた作品である。同じように『落梅集』の詩篇も、藤村が小諸のほうから新小説の詩欄へ寄せ、数篇ずつ詩群の形で発表してきた作品である。ただ、『夏草』だけが、そういう経路をとらずに、木曾福島の姉の家で詠んだ詩をあつめた、いわば、書きおろしの詩集であった。したがって、『藤村詩集』の詩篇は、これを詩集のわくからときほぐして初出の姿へもどすと、大半の詩篇を制作の順序にならべかえることができる。この手順をふんで、改めて藤村詩の系脈をたずねてみると、藤村詩の底を流れる一筋の芸術意思をひろうことができる。それは、旺盛な詩精神とパラレルな関係を保ちながらうごいている散文意欲ともいふべきものである。従前から、『破戒』へはいるまでの藤村の足跡は、『若菜集』と『破戒』とを頂点として、＜詩から散文へ＞という系譜のうえで展望されてきた。しかし、『破戒』に先行する藤村の十余年間の道程をうかがうと、決してそうした単純な経路をたどっていない。藤村の文学修業の出発は、ドラマの制作から始まったが、これに後続するものは、抒情詩の詠嘆でなくて、劇や小説制作の意欲であった。『若菜集』以前のこの現象が、抒情詩全盛の時期にはいっても断ち切れていないのであって、この時期にも、詩の方向へ高揚する精神と相関関係を取りながら、終始、小説の方向をすてることのできない意欲がうごめいているといいたい。はたしてこの提唱を実証することができるかどうか、『藤村詩集』に内在する詩精神と散文精神の平行性を追求してみたいと思う。

### 1 『若菜集』

まず、『若菜集』を考察してみよう。明治29年の9月、藤村は、仙台の東北学院へ赴任した。同じ月に刊行された文学界の45号には、「草影蟲語」と題をつけた7篇の藤村詩が掲載されている。この7篇のうちから、藤村は、「流星」「かもめ」「晝の夢」「梭の音」の4篇を、『若菜集』にひろった。したがって、この4篇が、『若菜集』のなかでは制作年次の最も早い作品であるということができる。ところが、藤村は、同じこの9月に、そのころ京橋区尾張町の開拓社が発行していた雑誌、世界之日本にも、「夏の夜」と題をつけた七五破調70行の中篇詩を発表している。この詩は、母と子の問答体のスタイルで、次のような内容を詠った作品である。

まず、夏の夜、母が子に向かって、お前が読んでいるその書物を私に見せて下さいと呼び

かける情景から始まる。子が母に向かって、この本は、母の読むようなものではありませんとこぼむので、母は、ではお前の書いたその歌を私にきかせて下さいと再び呼びかける。しかし、子は、この歌も母の解るようなものではありませんとことわるので、母は、兄にくらべてお前は情けも知恵もある子と思っていたが、今のその返事は悲しい。大工の親子でも、夏の夕べは、親子揃って楽しく酒を飲んでいるのではないか、お前の手に持つその盃を私に下さいと三たび子に呼びかける。すると子は、この濁り酒は、母の飲むようなものではありませんとこれもこぼむので、母は、情けの薄い商人を産むとも、情けの深い詩人を産むべきでなかったと嘆く。この母の嘆きをきいて子は、優しい母の今の述懐、母に何の怨みがあるろう、母よ、これは昔の人の書物、これは夏の夜の楽しさを詠んだ私の歌、さあこれを読んであげましょう、と自作の歌をうたいだす。この最後の歌の部分は、(君と遊ばん夏の夜の)、という冒頭句から始まる七五調3連の小さい詩となっている。初出の「夏の夜」は、こういう内容をもった作品であった。

のちに藤村は、『若菜集』を編むとき、この初出の「夏の夜」から最後の歌の部分だけをひろい、同じように、「夏の夜」と題をつけて収録した。したがって、『若菜集』に現われる「夏の夜」も、この集のなかでは、前述の4篇と同様に制作期の最も早い作品であるといえることができる。注目したいのは、制作期の時点で『若菜集』の入口にあると思われる「夏の夜」が、問答体のスタイルで、物語的な内容を詠嘆した初出の「夏の夜」を母胎としていることである。

これについて、後年の自伝小説『春』の98回をひらいてみよう。『春』のこの回は、主人公の岸本が、教師となって東北へ赴任するちょうど1年まえ、藤村の実生活のほうでいうと、明治28年の7月ごろを描いている。この回には、岸本が母と三輪の家で夏の夜のひとときをすごす、次のような情景が現われてくる。

(斯の母親が子の為にお百度を踏むのは、今度ばかりではなかつたのである。彼女は郷里に居る頃、岸本の為にも踏んだのである。彼が黙つて長旅に出たといふことは、何時傳はるともなく母親の耳にも入つたのであつた。何程彼女が心を傷めたか、何程吾子の為に無事を祈つたかといふことは、其晩岸本も聞いて始めて知つた。母親は足を押へながら、『捨、俺はお前に聞いて見たいことがある。』『母親さん、何ですか。』と岸本は言つた。其時母親の傍で蚊を追つて居た姉が談話を引取つた。『阿母さんは彼の法衣のことを言つてるんですよ。今日の差押で、簞笥の中から出て来たもんですから—』『へえ、法衣も差押を食つたんですか。』と岸本は頭を擁へた。『いつか一度彼の謂れを聞いて見たい。』斯う母親は眞面目に言い出したが、岸本は笑に紛らして了つた。(其晩はいかにも七月の夜らしかつた。)(『ア、、好い風が来る。』と母親もそこへ来て寝轉んだ。『捨、今夜は寝て話さまいか。』)

『春』のなかに現われてくるこの情景は、長兄秀雄の入檻後、三輪の家で文学青年の藤村が、一家の支柱となって生活の経済をささえていた時期を描いたものである。後年の自伝作品に深い影を落した実生活の出来事を、いち早く藤村は、明治28年の2月、文学界に寄せた小説「葛の葉」で描いてみたが、それが未完成でおわつたため、こんどは、仙台赴任の直前に、詩の形をとって、当時の生活の一齣を初出の「夏の夜」で表白してみたのである。『若菜集』の扉は、まず、こういう散文的な世界を詠った詩によって開かれているといいたい。

これと同じことが、「草影蟲語」から『若菜集』に収録した詩篇についてもいえる。たとえば、「流星」をひろってみよう。この詩は、(ゆふべの空をながむれば 雲の宿りも捨て

はてム 何かこひしき人の世に 流れて落つる星一つ)と、ただそれだけを詠った小さな詩である。しかし、この詩の天象へ向けた視点は、そのまま無限のなかへ溶けるのではなく、それが、もう一度、地上に落ちてくる。この詩は、そういう視点の回転性を示している。この点、『若菜集』のなかで制作期のおそい「明星」も同様であって、(なにかこひしき<sup>あかほし</sup>曉星の 空<sup>あま</sup>しき天の戸を出でて 深くも遠きほとりより 人の世近く來るとは)と、この詩もやはり視点の回転性を示している。制作期の早いおそいにかかわらず、『若菜集』のロマンチズムのなかには、人間の世界を捨てえない藤村の資質的なリアリズムがうごいているといいたい。

「草影蟲語」につづいて10月にはいと、藤村は、文学界の46号に「一葉舟」と表題をつけた詩群を発表した。次に、そのなかの「強敵」をひろってみよう。「強敵」詩の素材は、花と、花に近よる小蝶と、花を見守る小蜘蛛との三つである。この詩は、この三つの素材に、小女と、小女を慕う若い男と、小女を守る母とを仮託し、この三者の関係を展開している。そして最終連で、(やがて一つの花散りて 小蜘蛛はそこに眠れども 羽翼<sup>つばさ</sup>も軽き小蝶こそ いづこともなくうせにけれ)、と可憐な小女が死んだので、そのために小女の母は憔悴し、多情な男も離散してしまったと詠いあげている。この詩が訴えるものは、恋の三角関係とその破局とであって、こういう物語的な内容をもつ詩が、『若菜集』に早くから現われてくるのは、1年まえの佐藤輔子の死をめぐる自伝的な訴えが、この詩のモチーフとなっているからである。

「一葉舟」の詩群には、「強敵」のほかにも、同じようなみかたのできる詩が2篇ある。その一つ、「いきわかれ」<改題「別離」>は、表題の次に、(人妻をしたへる男の山に登り其女の家を望み見てうたへるうた)、という副題を添えている。これにつづく「望郷」もまた、(寺をのがれいでたる僧のうたひしそのうた)、という副題を添えている。前者は、人妻を慕って失意に陥ちた男を、後者は、恋の苦悩のために教義を棄てた若い僧を詠った詩である。藤村が、これらの詩に、それぞれ副題を添えたいということは、これらの詩が単なる抒情ではなくて、関西放浪のあとさきに現われた出来事—恋愛のために教会を退会するとか、恋人に許嫁のあることを知って苦しむとか—そうした生活上の出来事を発想の根拠としているからである。しかも、この種の発想は、すでに藤村が『若菜集』の前方で試みてきた小説づくりの発想と同じ種類のものであって、これらの詩は、そういう物語になろうとする性格を払拭していない。

つづいて11月になると、藤村は、文学界の47号に、「秋の夢」の詩群を発表した。このなかの「傘のうち」をひろってみよう。この詩は、梅川と忠兵衛の恋の道行きを素材としている。おそらく近松の『冥途の飛脚』に現われる相合駕籠の詞句、「夫婦に古簀古笠や雨のあしべも亂るゝ心」にモチーフを得て、その道行きの情景を詠嘆したものであろう。作者の新しいところで恋に殉ずる情念の解放を詠っているこの詩は、ナ行マ行の語感を駆使した流麗な調べをもち、官能的な詠法がきわだつている佳篇である。しかも、これらが、高揚された藤村の詩精神と、ぬきがたい散文精神との触発するところから生まれている点を注目したい。この詩の(梅花の油黒髪<sup>ばいくわ</sup>の 亂れて匂ふ傘<sup>くろがみ</sup>のうち)とか、(染めてぞ燃ゆる紅絹<sup>かざ</sup>うらの 雨になやめる足まとひ)というような美しさが、すべて<描写>からうちだされているからである。

次に、同じ詩群のなかから「鶏」詩をひろってみよう。『若菜集』は、流麗典雅な抒情詩

の集りといわれるが、実は、物語的な構成をもった詩が系脈をひいているのであって、この詩などは、それを代表するものの一つである。したがって、この詩は、作品の筋を、次のようにたどることができる。

＝燕子花<sup>かきつばた</sup>の咲く夏のころ、ここに似合わしい夫婦の鶏があった。妻鶏はやさしく、夫なる鶏は雄々しく、いちらしいまでに妻鶏を愛し、まことに画にかいたような夫婦の生活であった。さて、空には明星がかがやき、薄あかりのなかを水が流れ、雲が次第に紅く燃えようとする暁に、夫婦の鶏は餌を求めるために野原へやってきた。すると、野原の彼方から、まだ見たこともない野の雄鶏が、夜明けの草をかきわけて、高く鳴きながら、妻鶏を慕い、夫なる鶏をめがけて現われてきた。野の鶏の朝日に光る白い羽、猛々しい声。妻鶏は、恐れながらもなんとなく心に恥じらいを感じ、花に身を隠してこの情景をうかがうのであるが、夫なる鶏は、蹴爪で土をかきあげながら、妻鶏をねらう野の鶏に向かっていった。二羽の雄鶏の激しい対立は、やがて恐ろしい戦いとなり、蹴爪を蹴合い、火花をちらし、血潮は土を染めるが、たがいひるむ気配もない。しかし、この戦いの結果は、夫なる鶏の敗北となり、夫なる鶏は羽を血に染め悲鳴をあげて倒れた。その屍に寄りそって嘆く妻鶏の姿は、哀れである。妻鶏の悲しみは、夫なる鶏を倒した野の鶏への恐れとなったが、しかし、夫なる鶏の命のもろさ、それにくらべて、これほどまでに自分を慕う敵なる鶏の燃える情けのはげしさ。妻鶏の複雑なところは、次第に、新しい生の意欲のなかで変ぼうしていく。今は、（かなしこひし）、それが妻鶏のころであった。ついに妻鶏は、（よりそふごとくかの敵に）、（なにとはなしに）身を寄せるのであるが、その暗い情念は、（いたましいながめ）であり、（雲にかなしき野のけしき）であった。強者に身をまかせた妻鶏と、それをかかえる野の鶏とは、やがて野末に消えていった。＝

これが、「鶏」詩の内容である。ここにあるものもまた、恋の三角関係であり、その破局とそれにともなう複雑な心象風景である。複雑な心象の把握を、なつかし、かなし、おそろし、うれし、こひし、あはれ、いたましなど、単純な主観語に依存している曖昧さはあるが、この詩は、決して甘美な抒情ではなく、複成する恋愛感情に向けた作者の目は、むしろ散文的な意欲のなかでうごいている。この作品のモチーフは、廣瀬恒子をめぐる天知と無聲の葛藤や、佐藤輔子をはさむ鹿内豊太郎と藤村との恋の三角関係など、自己の恋愛経験の自伝的な表白をねらったところにあるとみたい。『若菜集』の詠嘆の最盛期に、払拭できない作者のリアリズムが詩と戦っているのであって、物語的な構成と叙事的な筆致の強いこの作品のなかでは、たとえば、（あゝあゝ熱き涙かな）というような二重詠嘆をもつ主観句が、抒情性の強い他の詩のなかで示すような効果をすこしもあげていない。

ひきつづいて、12月にはいると、藤村は文学界の48号に、「うすごほり」の詩群6篇を発表した。これは、のちに「六人の處女」と改題され、『若菜集』の名篇として、その美しい抒情性を贅えられた詩群である。だが、はたしてそういう評価だけで済ませることができるであろうか。この詩群に底流するものを考察してみよう。

「六人の處女」の第1篇「おえふ」は、青春の盛りの時期もいつしか過ぎて、今日は宮仕えを退官し、家路へいそぐ処女に、おえふという名をつけている。おえふは、寂しい秋の江戸川べりで、過ぎ去った若い日の追憶にふけりながら、微笑み、かつは泣く老嬢であった。

第2篇の「おきぬ」は、盲目の処女につけた名。盲目の身に燃え立つ愛欲を、おきぬは、

ひたむきに悲嘆している。

つづいて第3篇の「おさよ」は、荒波のうちよせる淋しい海浜に生れた処女の名。おさよは、処女の身の狂ほしい愛欲を笛吹くことによって慰める女であった。

第4篇の「おくめ」は、恋のために親を棄てて家出をする処女の名。おくめは、川岸に立って、こちらの岸からあちらの岸に渡ろうとする女。おくめの情念と、雨でみかさを増した川音とが激しく響き合う。

次に、第5篇の「おつた」は、父母を失った孤児の名。おつたは、若い聖<sup>ひじり</sup>に救われて前髪の処女となり、聖の禁戒を破るが、聖もまた、おつたに魅せられて現実の悦楽を味う。しかし、とある秋の夕暮れ、聖はそぞろ歩きの路傍で、雪よりも白い知恵の石をひろい、理性によって情念を制御した。

さて、最終篇の「おきく」は、この詩篇だけが、おきくという表題を個人の名にあてていない。この詩は、おきくという名の処女を詠うのではなく、昔から歌や物語のなかでうたわれてきた恋の犠牲者一小春、梅川、お七、高尾、清姫、佐容姫などを列挙し、女性の恋の純粹さを詠嘆している。そういう過去の女性像を追想することによって、おきくという名をもつ女性の理想像を醸成しようとしているのである。

このように、「六人の處女」は、前方の5篇で、それぞれ特有な境遇をもつ5人の処女の恋を詠い、それらをまとめるために、最終篇で、処女の恋にこもる熱いなさを詠いあげている。「六人の處女」のこういう構成の工夫は、この詩群に内在する物語的な性格を示すものといえよう。

注目したいのは、最終篇の「おきく」である。すでに藤村は、この詩よりも1年半ほどまえ、文学界の29号に寄せた所感文「聊か思を述べて今日の批評家に望む」のなかで、日本の女性の恋を代表する人々として、小春以下幾人かの女性の名をあげている。「六人の處女」の最終篇でもそれを繰返したのであるが、問題は、〈おきく〉という個有の名を表題につけたことである。この名には、作者の深いおもいだがこめられているからである。『若菜集』の前方で藤村が試みた劇や物語の習作、たとえば、「藍染川」とか「月光」などをひらくと、佐藤輔子をモデルとした作中人物は、必ず〈おきく〉の名で現われてくる。したがって、最終篇の表題を「おきく」と名づけたのは、恋に殉じた数々の女性を詠いながら、実は、作者が、その反映として、佐藤輔子の面影を追想しているからである。最終篇に現われるこの仕組みをふまえてから、改めて、「六人の處女」の詩群をさかのぼると、前方の5篇が連作の形をとっているのも、輔子と結ばれた情念のふしぶしを物語るための工夫であるとみることができる。

さて、仙台の2年目、明治30年の1月にはいると、「若菜」の詩群6篇が、文学界の49号に発表された。青春の賛歌であるとか、情念の解放であるとか、流麗な抒情であるとかいわれる『若菜集』の詩は、多くこの時期に現われるが、実は、そういう詩篇の数もすくないし、そういう詩篇を詠嘆した期間も短い。それどころか、『若菜集』の頂点といわれるこの時期にも、物語的な要素が内在する詩の系脈は絶えていない。それをよく示す「天馬」詩を、「若菜」の詩群からひろってみよう。

「天馬」は、序篇が59行、雄馬篇が70行、牝馬篇が96行、全部で225行、物語的構成をもった雄大な長篇である。序篇は、箱根山中を背景とし、異様な星の下で生誕した雌雄の馬を

詠っている。雄馬篇は、箱根山をでて、主人と共に畿内の旅をつづける雄馬の姿を雄渾な筆致で詠い、雌馬篇は、陸奥のほうで可憐な情念を野末の花に残して死んでいく雌馬の幽遠な面影を詠っている。全篇に、箱根山・芦の湖・富士・三井寺・鳩の海・名取山・国分山・広瀬川などの地名が現われるが、これらの地名は、この詩を解明する鍵をもつものといえよう。というのは、これらの地名が、古藤庵無聲と名乗って、東海道から出発した島崎春樹の関西の旅や、教師となって仙台へ赴任した青年藤村の生活経験と結ばれているからである。しががって、この詩は、一つには、関西を放浪する古藤庵無聲の姿を、一つには、遠い陸奥で鹿内豊太郎と結婚後ほどなく世を去った佐藤輔子の姿を、雌雄の馬に仮託して追想したものであるということが出来る。

その目でこの詩にせまってみると、たとえば、雄馬篇の後半にこんな個所がある。

（見よ藤の葉の蔭深く、岸の若草香にいでて 春花に酔ふ蝶の夢 そのかげを履む  
雄馬には 一つの紅き春花に 見えざる神の宿あり 一つうつろふ野の色に つき  
せぬ天のうれひあり）

これなどは、藤村詩の特色といわれる朦朧体の詩句であるかのようにみられやすいが、決してそんなものではない。＜藤＞に輔子のイメージを投入し、＜雄馬＞に無聲を投入しているこれらの詞句は、これを次のようにいい換えることができる。詞句の発想が、すべて作者の生活経験によっているからである。

＝天馬空に行くかのような野望に燃えた青年藤村は、恋する佐藤輔子の声なき声を抱き、あこがれる西行や芭蕉に導かれ、芸術達成を夢みながら関西を漂泊したが、一面では、紅い花にも譬えることのできる廣瀬恒子に誘われて悦楽の日々を味い、他面では、遠い故郷の田舎で人妻になろうとする輔子のやさしい面影を断ち切ることができなかった。＝

輔子の死は、明治28年の8月、「天馬」の制作の1年半ほどまえであった。輔子の死のショックは、ほどなくしずまったが、次第に、彼女と結ばれたころの思い出が湧きあがり、それが自伝的な表白をしきりに誘ったものと思われる。この詩は、藤村が文学修業の当初に試みた劇詩の系脈のうえに立つものであるが、詠嘆された内容と、構成の工夫などからみると、後年の『春』になろうとするものを内包しているということが出来る。

なお、この詩には、天馬に情念を仮託する象徴的な手法が現われるが、これは、シェクスピアのピナス・アンド・アドニスの影響によるものである。これと同じ手法の作品として、「天馬」の前方に、「與作の馬」＜未収録詩＞があり、後方に、『落梅集』の「幻境」と小説「藁草履」がある。

3月にはいと、藤村は、文学界の51号に、「うたゝね」の詩群5篇を発表した。この詩群のうち、序詞の「うたゝね」は、のちに『若葉集』の序のことばとなったもの、他の4篇は、『若葉集』に収録されるとき「合唱」と改題された詩篇である。『若葉集』のなかで制作期の一番おそい詩群であるが、ここでもまた、この詩群の物語的な傾向を指摘することができる。

まず、4篇の詩は、すべて姉と妹との対話体となっている。第1篇は、「暗香」。春の夜、白い梅の香が漂うなかで、姉と妹は、かわるがわる、恋に酔いそのために人目をさけて旅にでた友のこと、木の下川で憂いに沈み琴をならした友のことなどをいいかわし、最後に、姉は、私の手にくらべると妹の手は若さに燃えていると詠嘆する。

第2篇は「蓮花舟」。夏のまひる、姉と妹は、紅や白の蓮の花が咲いている池に舟を浮か

べ、姉は妹に、蓮の花を採ろうとしておまえの乳房が花かげに見えるのを恥ぢよと呼びかける。妹は姉に、池の澄んだ水面に夏雲のうごくのが映っていると答える。

第3篇は「葡萄の樹のかげ」。秋の夕暮れ、姉と妹は、葡萄葉の彼方の雲の美しさや、新しい葡萄の房の優しさを語り合う。やがて姉は妹に、おまえと別れる日の近いことを思うと、秋の葡萄の趣きもないといい、葡萄の房を採ろうとして延ばした手は、房にとどかないで、いたずらに花櫛が落ちたと嘆く。

最終篇は「高樓」。冬の日、恋する人のもとに嫁ぐ姉と、それを見送る妹とが、高樓に登って、それぞれ別れを惜しむことばをいいかわす。姉は妹に、(きみのゆくべきやまかははおつるなみだにみえわかず)、といい、姉は妹に、(ながくれなみのかほばせにながるゝなみだわれはぬぐはん)、という。こうした内容でこの詩群の詠嘆は終わっている。

以上、4篇の詩は、春に始まって冬に終わる季節の移り変わりや、春の夜・夏のひる・秋の夕暮れ・冬の日というようなそれぞれの季節を代表する時刻のなかで姉妹の行動をとらえ、構成の工夫をはっきりと示している。あるいは、姉の惜春の心情と妹の迎春の心情との対照が、4篇の詩をつらぬき、結婚による姉妹の別離へ向かって、漸層的な手法で、話の筋が展開している。あるいはまた、4篇の詩を通じて、作者の視点が、どちらかという、姉の位置にあるため、この詩は、姉が妹の青春を眺める姿勢や、自分の青春をふりかえる姿勢が多い。そういう作者と青春との距離から醸しだされる哀愁感が、この詩群をおおっている。「合唱」に現われるこれらの傾向は、連作の意識と共に、この詩篇に底流する物語的な性格を示すものといえよう。しかも、そのことは、この詩篇の発想点を考察することによって、いちだんと明確にすることができる。

そのために、この詩群を、まず、『春』の68回と照合してみよう。『春』の68回は、勝子が妹の豊子と一緒に、麴町の家から近くの学校へ通うところを描いている。これを、藤村の実生活のほうでいうと、明治27年の2月ごろにあたる。『春』のこの回には、許嫁の麻生のことをしきりに思い浮かべる勝子の姿が、次のように現はれてくる。

(勝子は一親切な心の好い許嫁の人のことを考える度に、人知れず小さな胸を傷めずには居られなかつた。その時、妹は丸顔に適はしい、ばつちりとした、大きな眼を舉げた。彼女は姉の顔を覗き込むやうにして、無邪氣な、あまへるやうな容子をした。その容子がいかにも愛らしかった。まだ何事も知らずに居るやうな妹の顔を見るといふことすら、もう勝子には胸の塞がる種である。妹の知らない涙は思はず勝子の頬を流れた。)

このように、『春』の68回と「合唱」とを照合すると、『春』に現われるこの個所を、「合唱」の詩群の散文化とみることができるほど、両者の情景は重なり合っている。したがって、後年の自伝小説のほうからさかのぼると、「合唱」の発想を誘導したのは、藤村と許嫁の鹿内豊太郎とのあいだに立って苦しんでいたころの佐藤輔子のイメージであるとみることができる。

ひきつづいて、「合唱」を、『春』の70回と照合してみよう。『春』の70回をひらくと、この回には、上野の<藍染川>に近い菅の下宿で、岸本と勝子とがひそかに相会う情景が現われてくる。68回の姉妹の情景につづくこの70回の情景は、これを藤村の実生活のほうでいうと、戸川秋骨の上野の下宿で、藤村と佐藤輔子とがひそかに相会った出来事を描いたものである。ところが、藤村は、この実生活の忘れがたい出来事を作品にしてみようと考えて、輔子が亡くなった直後に、劇の制作を試みた。明治28年の10月、藤村が文学界の34号に発表

した脚本「藍染川」の序幕が、それにあたる。しかし、この「藍染川」は未完成で終わったので、その事情が糸を引いて、それから2年後に、こんどは詩の形で、もう一度、佐藤輔子にからむ忘れがたい実生活の一齣を表白しようとしたのが、「合唱」の詠嘆であった。愛する輔子が、許嫁のほうへ引きこまれていくことは、藤村にとって、何よりも堪え難い問題であっただけに、その深い印象が作因となって、まず劇の制作が意図され、やがて詩群の形をとって「合唱」篇が詠嘆され、そういう自伝的な表白の繰返しをへて、後年、『春』のいくつかの情景に結晶していったとみることができる。

たしかに、「合唱」の詩群は、『若菜集』の代表的な詠嘆といえるような、高い格調をもつ詩篇の集りである。ことに「葡萄の樹のかげ」のごときは、青春との袂別を、紫に光る葡萄のひと房と、地上に落ちる赫い花櫛とで象徴的に詠いあげた絶唱といえよう。しかし、そのことのために、この詩群に底流する物語的な傾向を見のがすことは許されない。

最後に、「合唱」篇について次のことをいい添えておこう。上野の藍染川に近い場所で輔子と出会ったころの藤村は、下谷の三輪の家で母や長兄の家族たちと一緒に住んでいた。この家は、仙台藩の家老青田剛立の屋敷跡であったが、担保流れて長兄秀雄の関係する日本橋の秋谷新七の手に渡り、それを長兄があずかっていた。当時、家族の一員としてこの家に住んだことのある西丸小園の語るところによれば、500坪にちかい広い庭には、築山があり、多くの樹木があり、舟を漕ぐことのできる大きい池もあって、赤や白の蓮の花が咲いていたという。この話なども、「合唱」のなかに「蓮花舟」の一篇があることを思うと、当時の実生活の状況とこの詩群とが密着した関係にあることを裏付けるものといえる。

## 2 「芙蓉峯を讀みて」「歐洲古代の山水畫を論ず」その他

以上のように、『若菜集』のなかから物語的な傾向の強い作品をひろってみると、これらのなかには、詩精神と散文精神との相関関係が現われているといわざるをえない。しかも、この『若菜集』の傾向を裏書きするかのよう、藤村が、仙台で書いた二、三の所感文には、自然や人間の観察に対する藤村の関心がすでに現われている。その点にすこしふれてみよう。

仙台の東北学院には、院長の押川方義を会長とし、押川を私淑する川合信水が塾長をつとめていた労働会塾があった。苦学生を集めた力行会であったが、その機関誌芙蓉峯の第9号に、明治29年の12月、仙台入所後4月目の藤村が、「芙蓉峯を讀みて」と題した所感文を寄せている。この所感文は、トルストイの労働にふれ、あるいはバアンズの詩が農夫の所産であることにもふれたものであるが、最後のところに、次のような藤村の意見が現われている。

（思ふに労働なる問題は廣濶深遠なり。この問題は記者諸君の朝暮に経験を積まるゝところなるべし。そのうちより生ずる快樂はいかに、慰惜はいかに、活力はいかに、希望はいかに、はたまた労働によりて人の性情に及ぼすべき影響、労働と忍耐、労働と悲苦、身體の労働と精神の自由、労働と勉學、労働と熱意、労働と體力、労働と觀察、其他かくのごとき研究の芙蓉峯誌上に掲げられんことを望む）

これは、この会誌に会員が、労働に関する觀察と消息とを發表してほしいという意見である。注目したいのは、この意見にみられるように、働く人々を觀察する藤村の興味が、すでに仙台のころから現われていることである。しかも、その興味が、仙台から東京へもどって



半年ほどたつと、実際の行動となって現われ、そのころ発表した「七曜のすさび」や「利根川だより」などの実践記録を生み、詩作のうえでも、『夏草』の「農夫」を生んでいることである。働く人々を観察する藤村の姿勢は、小諸へはいつてから始まったと従前からいわれているが、決してそういうものではない。

あるいはまた、藤村は、東北学院の新しい図書館で、初めてバアンズを読み、同じころラスキンの『近世画家論』にも接した。ラスキンから自然を観察する態度を教えられた藤村は、さっそく『近世画家論』の第三卷第十三章を翻訳して、これに「歐洲古代の山水畫を論ず」と題をつけ、この訳文を東北学院の学友雑誌である東北文学の22号〈明治29年12月〉と、23号〈明治30年5月〉に連載した。藤村がラスキンから学んだ自然の観察は、これもまた従前から小諸入所後にその実践が初めて現われたようにいわれているが、働く人々の観察とはちがって、このほうは、単に関心だけでなく観察の実践も、すでに仙台のころから始まっている。それを示すものとして、藤村が、仙台を去るとき、東北文学の24号〈明治30年6月〉に寄せた「告別の辭」のなかに、次のような記述がある。

（ある春の夕暮、黄なる薄雲の水の如き空に消え行くを見しが、すべて仙臺の地潤く氣清きたためにや、空の色の青く美しきは都に見られまじく、雲の變化の如きはこの一とせ尤もわが想像を喜ばしめたり。）

このように、仙台時代の二、三の所感文をうかがうと、藤村は、仙台にいたころから、働く人々や自然の観察に関心をもっていたといえることができる。2年後に藤村が小諸へはいつて、雲の観察を始め、こんどは本格的に、自然と自然のなかの人間とをことばで写しとったのは、仙台時代の下地があったからである。ところが、小諸時代の藤村は、スケッチのスタディと同時に、これと平行して、「舊主人」以下、小説の制作にも手を染めた。そして、この二つの流れが合流する地点で、『破戒』という決定打をうっている。『破戒』の前方で、藤村は、そういう経路を歩いたが、実は、それとよく似た経路を、『若菜集』時代にも、一度、歩いていたのであった。藤村が仙台にはいつて、次第に自然や人間の観察に興味をもちはじめたころ、これと平行して、文学界で発表をつづけた詩群には、たえず物語性の強い詩が現われていた。ところが、この二つの流れは、藤村が仙台を去ってほどなく、その合流を示すかのように、「うたゝね」という野心的な小説を押し出している。いわゆる藤村の『若菜集』時代に現われたこの種の経路は、世評をあびた詩の業績のために全く埋もれてしまったが、この先行する経路が下積みとなって、小諸時代に再現した同じような経路が成功をおさめたとみることができる。藤村詩の系脈の谷間に咲いた問題作、小説「うたゝね」を、次に考察してみよう。

### 3 「う た ゝ ね」

明治30年の7月、わずか1年たらずで東北学院を退職した藤村は、再び東京へもどって、8月には『若菜集』を刊行、そのころ、吉村樹と一緒に房州小久保の旅にでかけ、一気に書きあげたのが、中篇小説の「うたゝね」であった。この作品は、ほどなく11月5日発行の新小説第2年第12巻の誌上に掲載された。『破戒』のおよそ8年前方にあたる。『若菜集』の直後、いわば藤村詩の全盛期に、小説の発表があったことは、そのこと自体、藤村詩のなかに底流する散文精神の系脈を裏づける現象といえよう。ところが、それどころか、当時藤村

は、「うたゝね」を巻頭に掲載した新小説が、とくにアートペーパーを提供して、開巻の第1頁に朱のインキで印刷したこの作品の（はしがき）のなかで、詩よりもむしろ小説が書きたいのだという自分のねがいを、はっきりと表明している。まず、その（はしがき）を考察してみよう。

（ はしがき

まだうら若い年ながら西洋人物畫を専門にする畫工が、久しく露西亞の都に留學してゐた。慕はしい故郷の空を望んで歸ろうとすると、白髪（はし）の師匠が別れに臨んで、どんなに美しいと言はれても來因河の風景を見るなと戒めた。この畫工が日本への歸りみちに、來因河のほとりを過ぎて美しい天然を眺めたときは、果して人物畫の筆を捨てゝ景色畫を作ろうと思つたといふことです。かりそめに自分が試みてゐる歌のしらべもとゝのはないのに、なぜ筆を物語に染めたとの問もあつた。實はしばらく人物畫の筆を描いて景色畫を作ろうと思つた若い畫工に過ぎないのです。自分はあやまつて美しい來因河の風景を眺めたのです。

かみな月二十二日 藤村

この（はしがき）のなかで、『若菜集』の詩人藤村は、自分を若い画工の話に託して、詩の制作のさなかに小説を書きだしたことを、読者に向かつて弁解している。ここに引用した若い画工の話は、おそらく二葉亭四迷の『かた戀』からろひつたものと思われる。四迷が、国民之友に『あひびき』を発表した明治21年は、藤村数え年17才、明治学院の2年生のころであつたが、それからのちも、およそ10年ちかく、文学修業のながい年月のあいだ、藤村は、この先輩の強い影響をうけていた。四迷が、ツルゲネーフの『アーシャ』を『かた戀』と題して翻訳刊行したのは、明治29年の11月である。久しく沈黙していた四迷が、従前にました名文を世に問うために、再び抬頭してきたことは、おそらく仙台へはいつて三月目の若い藤村を刺戟したと思われる。『かた戀』のなかで主人公のガギンが、人物画と風景画のことにふれているので、藤村はそれにヒントをえて、人物画のなかに詩の世界を、風景画を景色画と呼びかえて、このなかに小説の世界を託したのである。詩は、人間の主観の訴えであるから、その意味で人物画であり、小説は、自然のなかの人間を観察して描くことであるから、その意味で景色画であるというのである。文学修業の当初から、藤村は、どちらかというと、自己とその周辺をドラマや小説の習作のなかで描いてきた。しかし、次第に、作中の主人公の高揚した感情を表現することばが、リズムをもつようになり、それが散文作品のわく外へとびだそうとする気配を示してきた。藤村詩が結晶する前方には、そういう経路があつた。ところが、こんどは、観察という客観的な態度のなかで、昇華しきれない感情が、ややともすると、ことばのリズムを失つて描写のなかへくずれようとするのである。『若菜集』を刊行したころ、藤村がたどつていたこの傾向を、自ら宣言したものが、この（はしがき）の主旨であり、その実践が、「うたゝね」の制作であつた。熾んな詩の詠嘆のさなかに、押えがたい小説制作の意欲を実現したのであるが、それだけに、この一作には、作者の野心と野望とがひそんでいたとみたい。この作品がもっている作中人物の量、あるいは、時間と空間の広さは、それをはっきりと示している。「うたゝね」の問題点を考察するために、まず、作品の内容を概観しておこう。

1 この小説は、明治座の前身千歳座の幕合（はし）いから始まる。観客のなかには、姉川少佐とその妻お国、子供の小一、少佐の義妹お君、吉沢少佐の夫人とその娘お菊などがいた。ちか

く京都へ転勤する吉沢家を、姉川家が観劇に招待したのである。小一は、芝居をみて泣くような子であった。

2 番町の小学校。放課後小一は同級生の財布を盗む。記憶の弱い迷い易い小一は青くなって家へ帰る。家ではお国が小一に傑い人になれといい、体が大切だと口説く。翌日小一は学校で財布をもとの机のなかに返したが、同級生のお米がそれをみていたことには気がつかない。訴える者があったので、先生が修身の時間に犯人をただと、お米が名乗りでて先生から体罰をうけた。小一は、それをひややかにみていた。その年の暮れにお米は退学、翌年の春に小一は落第。姉川少佐は、苦学して姉川家の養子になった人。子に甘い父も、ついに小一を横浜の山久という鉄間屋へ奉公にだした。

3 それから4年経過。2月の雪の夜、小一は、同輩の留としめし合わせて店を逃げた。

4 小一の行衛が不明のまま1年経過。お国は発病、少佐は物言わぬ人となる。京都の吉沢夫妻が流行のコレラで死んだ。

5 3年経過。姉川少佐は中佐に昇進。ある日突然小一が帰ってきた。気のはれぬ小一は、和歌をよみ御所に勤める浜町のお君の家に預けられた。

6 京都の学校を卒業したお菊は上京し、お君の許で歌を学び、ふとした風邪から病床の人となった小一を看病する。

7～8 小一の病氣も快方へ向かい、裏庭の葡萄棚にもたれて小一とお菊は楽しい春のひとつときをすごす。その夜、床上げの祝いにお菊は新曲の琴をひき、小一はそれをきいて泣いた。

9 夏になると、小一は鎌倉の海で体をきたえ、志願兵に合格する。麻布の連隊に入隊したが、隊には留もいた。翌年の春、兵営の空気があわただしくなり、東学党の事変のために大本営が広島に移る。

10 新橋駅から小一は広島へ出征。小一は広島の裏街で偶然お米とめぐり合った。

11 小一の部隊は運送船で宇品を出発し、花園河口に上陸する。船に酔った留は上陸後赤十字の病舎で死んだ。

12 金州に屯する兵営で、斥候の命令をうけた6人の決死隊が篝火のもとで書置きをしたためた。小一もその一人。小一は斥候にでたが、途中でにわかに恐怖におそわれ、葦に身を隠して逃亡する。その夜、小一は闇のなかで幻想をおこすが、夜明けには、大木にくくりつけられている若い支那兵の捕虜をみだし、その縄を解いて自分もまた逃げた。

13 しかし小一は、味方に捕えられ、国賊と罵倒され、怒号する兵士たちの前で部隊長の父中佐に銃殺された。小一を銃殺する中佐は微動だにしない。

14 金州城陥落。中佐は人に示すことのできない悲哀と苦悶をだいて、独り白馬に乗って人気離れたところで、馬の鬣のなかに頭を入れて慟哭した。旅順の攻撃を前にして、妻にこのことを知らせようとするが、小一の亡霊が現われてそれをさせない。中佐は死は一つであると思ひ戦死を決意する。やがて旅順の攻撃がはじまり、激しい戦場で兵士たちは勝つつもり、中佐は死ぬつもり。

15 金州城の赤十字へ入院した姉川中佐のもとに、お菊から見舞いのながい手紙がきた。

16 姉川部隊の凱戦。歓呼する人々の期待に反して中佐は寂しそうな姿で日比谷の凱戦門を通った。

17 その夜、姉川中佐の家では祝宴が催されたが、帰宅いらい小一のことを口にしない中

佐の無情をお国は口説く。来客の去ったあと、小一の亡霊が現われて中佐をお国の部屋へつれていく。お国がすでに飲んでいて毒薬を中佐もまた飲み、激しい吐瀉のなかで姉川夫妻は死んだ。それから二日目、雨に菖蒲の濡れる日、お菊とお君に送られて姉川家から三つの棺が搬び出された。

これが、「うたゝね」の内容である。まず、〈うたたね〉という表題であるが、この作品の第15回を構成する姉川中佐にあてたお菊の手紙をみると、そのなかに、（さまざま語りひまらせしむかしを思ひめぐらせば、春の夜のゆめのごとし。たれかこのみてうたゝねの哀しき夢の枕にはやつるゝ）、という詞句が現われてくる。もともとこのお菊の手紙は、すでに藤村がこの年の4月、文学界の40号に発表した所感文「月光」を、そのままこの小説のなかに応用したものである。したがって、「月光」と同じように、この作品でも作者は、悲劇の展開を浮世一睡の夢とみて、そこに主題を設定し、そのところを表題としたのである。こういうねらいは、藤村が文学修業の出発時に書いたドラマの第2作「茶のけむり」と同じであって、そのころの浪漫性をまだぬけきっていない。ことばを自由に使い、ドラマや詩とは別な道を目指そうとする野心は、大いにうごいているのであるが、肝心な主題の設定が甘いために、この作品は、ことばがリアルな方向へ進まないで、多くの個所で遊びに落ち、意欲と表現とが、ちぐはぐのままで終わっている。

この作品のもつこういう問題点を、最初に叙述の面でうかがってみよう。たとえば、この作品は、列車に乗って広島へ出征する小一の目に映る窓の外の景色を、こんな風に描いている。

（ばつばと<sup>きくわんしや</sup>気關車の煙突から吐き出した黒い<sup>けぶり</sup>煙が大な一團となつて、青々とした常盤木や、黄ばんでゐる<sup>そうぎ</sup>雑木の梢や、あはれな秋の草花などの間に残つて、やがてその煙が黄と緑とのまじつてゐる草のなかへ散り亂れた。また黒い<sup>ひとかたまり</sup>一團の煙が積み重ねてある枕木や、空樽や、風に破れた芭蕉葉などの間をぐるぐると廻つて、それがまた舞上つて電信の針線<sup>はり</sup>の間に消へてしまつた。）

このように、この作品の自然描写はきわめて新鮮である。ところが、複雑な心象描写になると、この新鮮さが一変する。たとえば、小一を銃殺するあとさきの姉川中佐の心境は、次のように描かれている。

（よしやいかなる軍律があろうとも、親の身として人なかで吾子を撃ちころすとは、よくよくの因縁づくであらう。狂ふかと人に言はれるほど泣き叫んでも、聲をあげて悲み悶へても、その苦みは堪えられないほどのものであらうを、顔色も變らず、手も震へず、<sup>めをと</sup>軀も動かさずに居るとは、どんなに心の中が切ないことであらう。）（夫婦の契りといへば縁のうち<sup>えにし</sup>の縁、<sup>えにし</sup>樂のうちの樂、それがこうした涙になるかと思へば、そもそも最愛の子を産み落したのが過ちであらう。）（花々しく戦場に戦死して、一つには國のためにもなり、また一つには小一の回向ともなるであらう。うむ、と膝をうつて、なんといふ氣のつかない、四つほどねれば旅順の攻撃ではないか。）

このように、心象描写は、浄瑠璃調にちかい古いスタイルとなっている。しかし、同じ場面でも、銃殺の行われる山野の自然の景色を描くだんになると、また一変して、新しいスタイルが現われてくる。

（波のような雲は青い空の海のなかに動いて、日の光のさすところがちぐはぐになつてい

る。雲の影になる丘陵は暗く、さびしく見えて、日のさしている野原ははつきりと白く見える。ときとすると黄色な、晝に見るやうな淡雲が日の光をかくして、それが風に吹かれて水のやうに消へて行くと、日あたりのところは一層白く見えた。今、雲が青空に動いて兵士の群の上にかゝつた。日の光が白く泄れて、中佐のほとりばかり照してゐる。

この新鮮さは、仙台で始まった自然の観察が応用されているからである。

そうかと思うと、同じ心象描写でも、小一とお菊の恋愛場面になると、すこし趣がちがってくる。たとえば、(人静なところで、二人は葡萄棚の柱によりかゝつて、うらゝかな春の空を眺めてゐた。木瓜の花の影も、いちごのさいてゐる風情も、新しい草の緑も、どんなに二人の戀の樂を増すことだろう。小一は高慢らしくおもしろい節で口笛を吹いて、お菊は思はずその音に聞惚てゐた。)と、ここでは葡萄の若芽や口笛というような素材を用いたり、(愁の戸)とか、(光ある窓)というような詩語を用いたりして、さすがに『若菜集』を詠嘆したあとの作者であることを思わせる。抒情的な個所では、詩と散文とが巧みに結び合っているのである。このように、「うたゝね」の叙述の面は、新しいものと古いものとが入り交っているが、新しいと感ぜられるスタイルも、実は、まだ自分の力だけでできたものとはいえない。列車の窓外の自然描写や、恋愛場面の心象描写などは、二葉亭四迷の翻訳文の影響をつよくうけているからである。試みに、四迷の『あひびき』の恋愛場面と、「うたゝね」の恋愛場面とを比較してみよう。

『あひびき』秋 9月半ばの夕暮れ 樺の林

「うたゝね」春 浜町のお君の家 土蔵の裏手の花畠

アレキサンドルイチは氣どって、(粗末な面の癖に故と何事も鼻で待遇つてゐる。)

小一は、(女の前では氣も高くなつて、鼻の先で笑つて、忽眈らしい顔をする。)

アレキサンドルイチは、赫ちやけた(揉上を撫てみたり又は厚い上唇の黄ばんだ髭を引張つて見たり)なげやりな様子。

小一は、何でも知っているという様子で、(腮を撫てゐた。)

お菊は、小一の捨てた葡萄の芽をひろい、(うれしそうに眺めてみたり)(帯の間にはさんでみたり)(又取出して嗅いでみたり)する。

アレキサンドルウチは、(しぶしぶ手を出して、花束を取つて、氣のなささうに香を嗅いで指頭で回轉)する。

小一は、(無雑作に葡萄の若芽を一つ摘んでみた。また急にそれを投げ出してさも上手さうに口笛を吹き始める。)

アレキサンドルイチは、(口笛を吹出したが)、アクリーナは、それを黙ってみている。

このように、両者を比較すると、「うたゝね」の恋愛場面は、人物の動作、用いられる素材、あるいは叙述の方法など、『あひびき』の恋愛場面を完全に下敷としている。こうした描きかたができる部分と、できない部分とで、この作品は、文章のスタイルが激しく変化し、水と油のようになって、作品のリズムをこわしている。「うたゝね」が、『若菜集』をぬくことのできなかった事情の一つは、こういう点にあったといえよう。

なお、叙述の面では、このほかに、線密な群衆描写が現われている。それは、日比谷の凱戦門を通過する部隊の描写であるが、(工兵大尉、砲兵大尉、歩兵中尉、歩兵大尉、砲兵少尉、輜重兵大尉)などと行進の順序をならべ、その人々の服飾も列挙している。これは、先行する「山家ものがたり」<明治27年>につづき、後来する「舊主人」<明治35年>につな

がる実験である。これなども、ただ実験だけで終わっていて、表現のうえで何の効果もあげていない。

次に、問題点の中心と思われる主人公の小一を注目してみよう。これについては、ドラマの第3作「朱門のうれひ」＜明治26年＞にまで溯ってみる必要がある。＜前述「三つのドラマ」参照＞というのは、「朱門のうれひ」で、傑僧朱門の子として設定された杜六と、「うたゝね」で、姉川中佐の子として設定された小一とが、同一の系脈に立っているからである。「朱門のうれひ」の杜六は、出陣を怖れ、（三日でもかりに男と生れ見よ 戸障子のかげで そなたのいふやうな そのやうな心の安いもので無い）、と新婚早々の妻に向かって嘆いている。「うたゝね」の小一もまた、突然の恐怖に襲われて味方の軍隊から脱走し、軍律違反を犯している。しかし、脱走した小一は、敵の捕虜をみいだすと、（敵ながら容姿もにくくない）（悲しそうな捕虜の顔を見て、自分もまた捕虜のやうな心持になつた。）

（人手にかゝつて命をとられるのである。命をとられるまでの間を生きながらへてゐるのである。小一もこの男もいづれ死にゝ行く身だ。心のうちを比べて見れば、縄目にかゝつて、今殺されるか、今殺されるかと、首を延ばして苦しんでゐる身も、東へ逃げ西へ逃げて置所のない身も、悲しみは同じことであらう。かげらふの命とは是だ。）、と若い支那兵の立場に同情し、その男の縄を解くのであって、気質の弱いために、出陣をこわがる杜六にくらべると、この小一の行動は、人間性の自覚から生まれている。

この作品には、このほかに、旅順の攻撃を前にして、（兵士は勝つつもり中佐は死ぬつもり）、と悲しい決意を示す姉川中佐の姿がある。あるいは、（黒い喪服でも着たかのやうに）凱戦門を通る寂しい姉川中佐の面影がある。あるいはまた、戦勝祝宴の夜に、毒薬を飲む惨めな姉川夫妻の自殺が現われている。これらは、日清戦争直後一部の青年に共通していた戦勝の悲哀から発動するものであるが、あまりにも深刻な表情で描かれているために、その訴えが、構成の作為にまけて、確実に表白されていらない。だが、こういう戦争嫌悪の思想は、『若菜集』の「秋風の歌」で、（人は利剣を振へども げにかぞふればかぎりあり、

舌は時世をのゝしるも 聲はたちまち滅ぶめり）、と詠われた権威に対する寂寥感と合流して、もう一度、『夏草』の「農夫」詩のなかにはっきりと現われてくる。「農夫」詩の主人公利根川べりの若い農夫は、出征をこばみ、父の説得に反抗し、次のような人生主義の詠嘆をあげている。

（劔の霜に滅びゆく 人の運命やいかならん 誰か火に入る蟲のごと 活ける命を  
ほろぼして あだし火炎に身を焚くの おろかのわざをまなぶべき 嗚呼つはものゝ  
見る夢の 花や一時春行かば 劔も骨も深草の 青きしげみに埋るらん げに妻ま  
じき戦の あとにもましてうつし世に いや悲しきはあらじかし）

このように、「農夫」詩の時点までくると、戦勝の悲哀に生活我的自覚が加わり、それは、『落梅集』の社会我的自覚へはいる前提となっている。「うたゝね」の小一と、そのあとさきの詩に現われるこの種の社会意識は、情調的であるが、藤村がたどった重要な精神の系譜であった。

しかし、「うたゝね」の作者が、小一のなかで、せつかく人間性の自覚にふれながら、それをこの作品の主題とすることができなかったのはなぜであろうか。その事情は、作者が、主人公の小一を、作者の思想の分身として描くのでなくて、作者の実生活に密着したイメージで描いたためであるといいたい。したがって、小一の行動は、人間性の自覚を深める方向

へ向かわずに、モデルに引きまわされて展開し、作品もまた、主題を失ったままで終わっている。

たとえば、「うたゝね」には、小一が番町の小学校を退いて横浜へ奉公にでるとか、行衛不明になった小一が、或日突然帰宅するとか、または小一が浜町の叔母の家に預けられるとか、こういう小一の描きかたが現われてくる。「うたゝね」の主人公のこういう行動が、藤村の自伝意識でうごいている点をあきらかにするために、これを後年の自伝小説と照合してみよう。『幼き日』の6回には、次のような個所がある。

（銀さんと私は姉の家から同じ小學校へ通ひましたが、一年ばかり経つ間に銀さんの方は學校を退いて了ひました。銀さんは學問よりも商業で身を立てるやうにと姉夫婦から説き勤められて日本橋の紙問屋へ奉公に行くことになりました。）

あるいは、『家』の3回あたりと照合すると、『家』には次のような個所がある。

（「宗様宗様」と村中の者に言はれて育つて來た奉公人の眼中には、大店の番頭もあつたものではなかつた。何か氣に喰はぬことを言はれた口惜まぎれに、十露盤で番頭の頭をブン擲つたのは、宗藏が年季奉公の最後の日であつた。流浪はそれから始まつた。横濱あたりで逢つた少婦から今の病氣を受けたといふ彼の血氣壯んな時代—その頃から、不自由な手足を提げて再び身内の懷へ歸つてくる迄、其間奈何いふ暗い生涯を送つたかといふことは、兄弟ですらよく知らない。）

『幼き日』で銀さんとか、『家』で宗藏とか名づけられた作中人物は、どれも藤村の三兄島崎友彌をモデルとしている。したがって、これらの自伝小説が語るところと符節の合う「うたゝね」の小一も、この兄をモデルにしたものであるということが出来る。友彌には、再度にわたる＜家出＞があった。友彌が二度目の家出から一族のもとに戻って、そのあと、他人の家に預けられたのは、明治30年、藤村が「うたゝね」を書いた年のことであつた。

あるいは、この作品のクライマックスには、姉川中佐が吾が子の小一を銃殺する情景が現われてくる。父が子を殺すというこの構想は、いち早く、藤村が、ドラマの第三作「朱門のうれひ」で示した構想の継続である。こういう構想が再び現われてくるのは、兄の友彌が、母縫の秘密の子であることを作者が知っていたからである。作者が、秘密の子を憎む父正樹の立場に立って、小一とその父の行動を發想しているからである。おそらく、この作品が執筆されるころ、作者の周辺の人々は、友彌に対して激しい怒りや深い嘆きをもっていたと思われるのであって、詩の詠嘆ではもはや表白できないような深刻な当時の状況が、作者の小説制作の意思をかりたてたものとみたい。

もっとも、この構想については、ゴーゴリの『タラスブリーバ』が粉本であつたという伊狩章の意見もある。『タラスブリーバ』は、明治28年国民新聞に蘆花が翻訳連載した『老武者』の原典でもあるので、当時の藤村がその影響をうけたとみることにはできる。しかし、「うたゝね」は、単に粉本だけでできたという作品ではない。それはちょうど、『破戒』の場合と同じである。『罪と罰』を下敷にしたといわれる『破戒』が、実は、作者の自伝意識によって誘導されているように、「うたゝね」の場合も、粉本は、自伝意識によって誘導される構想を表現するのに都合のよい下敷となっているのにすぎない。そういえるのは、文学修業の出発点らしい、『若菜集』の前方にある4年間に、藤村が、ドラマや小説の習作のなかで試みてきた自伝的な制作態度を、「うたゝね」もまた断ち切っていないからである。

なお、小一のほかにも「うたゝね」には、随所に自伝意識のうごめきを指摘することがで

きる。たとえば、姉川少佐が養子であるとか、京都に転勤した吉沢夫妻が、コレラに罹って死ぬという構想には、その発想の奥に、藤村の恩人吉村忠道やその兄がうごいているといたい。吉村忠道は、木曾福島藩の藩士野口濯次平忠淑の四男野口巖、野口家から吉村家へ＜養子＞にはいった人である。その兄野口忠亀は、明治6年の11月、梅宮神社主典兼訓導を拝命して＜京都＞へ赴任し、明治19年6月、京都で＜コレラ＞のために死亡、同時に長女い津もコレラで死んでいる。これは、数え年15才の藤村が、吉村家から三田英学校へ通っていたころのことであった。あるいはまた、「うたゝね」に現われる小一の幼友達には、『幼き日』に現われる作者の小学校時代の友達とイメージの共通するものが多い。

ちなみに、次のことをいい添えておこう。「うたゝね」を巻頭に掲載した新小説は、同誌のスペースの半分をこの作品に提供している。『若菜集』の詩人が書いた小説の発表に、大いに期待をよせたと思われるが、発表後の評判は芳しいものではなかった。鵬外や露伴などの先輩たちは、めざまし草の匿名合評で、「うたゝね」は、これを通読するのに、「實に容易ならぬ苦痛を忍ばねばならなかつた」とか、その文章は、「飴細工の刀のやうに、光つては見えるが、きれそうには見えぬ」とか、酷評を下している。あるいは、藤村より年下であったが、すでに新進作家のチャンピオンとなっていた鏡花は、「ふん、あれでも小説か」と花袋に洩らし、花袋はそれをコッソリと藤村に伝えている。『若菜集』の直後に、藤村が試みた意欲的な小説づくりは、こういう情勢のなかで、ついに埋もれてしまったのである。

#### 4 「告別の辭」その他

野心をこめた小説の発表であったが、「うたゝね」は、世評をかうこともできずに終わってしまった。翌明治31年の6月にはいると、藤村は、『若菜集』にいれなかった詩を集めて、第2詩集の『一葉舟』を刊行した。再び詩の詠嘆が始まり、それが、『夏草』から『落梅集』までつづいた。藤村が、次の小説制作へはいるのは、明治35年の「舊主人」や「藁草履」の時期であるから、それまでおよそ5年の年月が詩の詠嘆でおおわれている。しかし、そのあいだも、藤村の小説への意欲は、決して断絶していない。その状況を逐次考察してみよう。

「うたゝね」が発表された直後の明治31年1月、五ヶ年つづいた文学界は、ついに廃刊されることとなった。その＜をわり号＞の巻頭に、星野天知は、「廢刊告別」の挨拶を掲載した。天知は、その挨拶のなかで、この雑誌も、透谷や一葉を生み、所期の目的もはたし、目出度く業を卒えたと述べ、(うつし植ば秋なき時や咲ざらん 花こそちらめ根こそ枯めや)、と古歌に託して終刊の感慨を訴えている。

これにつづく藤村の「告別の辭」は、まず、文学界の創刊が、イギリスのP・R・B社の機関誌ジャムをまねたものであったことにふれ、次に、(草紙の齢すでに六十に近く、鶴翁が見過したりといふ浮世の月も早や數に八つを餘しぬ。)、とこの5年間に文学界を58冊刊行してきたことを述べている。つづいて、(別離の情は多く懷舊の情なり)と、この5年間に現われた、沙翁の戯曲や江戸文学の研究が活潑であったこと、西洋文化と我が国固有の思想との激突がおこったこと、そのために英才の犠牲が数多くあったこと、あるいはフローベルやゾラなどの實際派の勢力が波及して、我が国の文壇でもロマンチズムの花が散り始めてきたことなどを回顧している。そして最後に、(薄命なる透谷子の遺稿を出版し)、(一葉女史



の訃音に接し」と、誌友のことにふれ、(百花爛灼たる騒壇の春に遇はずして)(花園を捨てゝ遅々として行くべし)と、この文章を結んでいる。藤村と署名して、読者におくったこの告別の挨拶は、同時に、筆者自身のロマンチズムに投げかけた決別の挨拶でもあった。

「告別の辭」のほかに、をわり号には、前号からつづく藤村の「木曾谿谷日記」が掲載された。これは、母の葬いに帰省したことを書いた紀行文であって、藤村の言文一致体の最初の文章である。このなかで藤村は、久しぶりで会った姉の園子が、美しい感情の人であることをいい、(今は故人となった父も矢張姉と同じやうな性質を供へてゐたかはりに、やがてその情の火が烈しい性格を焼きつくして、かへつておのれの情のために自ら苦しみ自ら病を作るほどであつた)、と父正樹の感情にもふれている。これは、藤村が直接父にふれた記録の一番古いものである。注目したいのは、こういう目で、藤村が早くから、父の晩年をみつめていたことである。従来、藤村が父の情念にふれたのは、『新生』事件の門をくぐってからであるといわれ、『海へ』、あるいは『新生』のなかで、わずかに父の悩ましい生涯を漏らしているとみられてきた。しかし、決してそういうものではない。『破戒』の方向へ近づくにつれて、詩作のうえでも、小説制作のうえでも、父につながる情念の血統意識が、主要な作因となるのは、いち早く、藤村が、父の世界を情念のがわでのぞいていたからである。詩人時代の紀行文に現われるこの記録をふまえておきたい。

## 5 「七曜のすさび」

さて、文学界が廃刊となり、発表機関を失った藤村は、明治31年の4月から「七曜のすさび」を読売新聞に連載した。つづいて5月には、「猿曳」詩を太陽によせ、6月には、「利根川だより」を帝国文学に発表した。これらの3篇も、それぞれ、詩精神の底を流れる散文意欲を示していると思われるので、次にそれを考察してみよう。

まず、「七曜のすさび」であるが、これは、読売新聞の月曜附録に7回にわたって連載された随筆である。第1回の「木曜日の散歩」では、主として観察と写生のことにふれている。当時、本郷の湯島新花町に住んでいた藤村は、猿飴横丁から湯島の通りを散歩しながら、今はなき人となった黙阿彌が、人間の観察に苦心したこと、その記録に苦心したことを思い出し、そういう黙阿彌の姿を、(まだ年若くして賣出しとも言ふべき頃、流石に人目のつゝましく、黒の頭巾を冠り、町の末、巷のはてまでも觀めぐり、夜鷹蕎麥の言ひ捨てたる戯言まで泄さず手張のはしに書きとめたるよし)、と述べている。あるいは、夜となく昼となく、街角に立って、女の柔らかい髪の毛や美しい目を熱心に観察し、それをスケッチした西洋の画家のことにふれている。これらから、当時の藤村が、ラスキンのほかに、黙阿彌などの写真の刺戟をうけていたことを知ることができる。これが、小諸入所の1年まえ、「雲の記」が生まれる2年前方の藤村の姿であった。

「七曜のすさび」の第3回「土曜日の音楽」は、上野の音楽堂で催された演奏会の詳細な記録である。仙台からもどった藤村は、自己を立て直すために、さまざまな芸術へ目をひろげたが、ことに詩を新しくしようとして音楽にむけた情熱は深い。この記録のなかで、(西の國の文學も、繪畫も宗教も、哲學も、多くは皆な男子の手により傳へられたるに、ひとり音楽のみは女性によせいによりて吾國に傳へらるゝも奇ならずや)、と記し、あるいは、(名媛のあらはるゝも樂界のみなり)、と書いている点が注目される。ただし、この記録には、橘糸重の

名が、うちつけに現われてはいない。

第4回の「日曜日の談話」は、画工と彫刻家の対話形式で、芸術と戦う苦しみや、その壁を抜こうとする執拗な意志を訴えている。『夏草』の詩は、自己を責める鞭の響きであったと、藤村はのちに述懐したが、この随筆は、第3詩集のそういう精神の位置をよく示している。

第6回の「火曜日の新茶」は、二人の芸術家が、芸術と家庭生活の関係を論争する形をとっている。これは、藤村がそのころ当面していた結婚問題の自問自答であるとみることができ、秦冬子の話が現われてくるのは、ここから半年ほどあとであった。

「七曜のすさび」の最終回「水曜日の送別」は、青葉の季節に都を立ち、京都から奈良をまわり、秋風の吹くころまで、制作の旅をつづけるという友の画家によせた文章である。素材が、『夏草』の「晩春の別離」詩と同一である。木曾福島の姉の家で、『夏草』の制作が始まる二月まえに、同一の素材をこういう散文で書いていることは、詩と散文の相関関係をよく示すものといえる。この文章から、次の個所をひろってみよう。

（過ぐる四とせ五とせの間、君は感情のほそくかすかなるかたにすぎり、わかわかしき空想の満足せしむるほどのものにあらざれば、見ても見ず、聞いても聞き入れず、畫くも寫すもひとへにこのかぎりある夢の國のうへのみなりしが、この春君がものしたる農夫耕作の圖を見るに、生活のために戦ふいさましき心を農夫が手足の筋肉にあらはして、ここに日の光のうるはしくさし入りたる、可憐なる野の花のさきそひたる、われは心ひそかに單純なる情感の世界をぬけいで、更に深き自然の懷に飛躍を試みたまふ君がこのごろの進境に驚きたりき。）

第3詩集『夏草』の詩感の中心は、春の朧月夜のような情感の世界をぬけだして、夏の緑葉のような知識の世界へはいろいろとする自覚であったが、それを、この文章は、多くのことばで説明している。しかも、その自覚が、農夫耕作の図に発したと述べていることを注目したい。藤村の関心が、農夫の生活と結ばれることによって、ほどなく、『夏草』の大作「農夫」詩が現われてくるからである。そしてそれは、さらに、『落梅集』の「勞働雜詠」を生み、農夫の〈収穫〉を有力なモチーフとする『破戒』を生んでいるからである。

ちなみにいい添えると、このころ、東北学院の同僚であった画家の布施淡は、仙台から本郷台町に移った加藤豊世と結婚し、田子坂不同舎で小山正太郎に師事していた。

## 6 「猿 曳」 詩

「七曜のすさび」と同じころ、藤村は、太陽の誌上に「猿曳」詩を発表した。ところが、この詩を藤村は6月の『一葉舟』のなかにも、年末の『夏草』のなかにもいれずに初出のまま埋めてしまった。なぜ、この詩を、そういう不運な作品にしてしまったのであろうか。おそらく藤村は、詩に満足できない自分の気持を強くうちだしたような作品を、詩集のなかに入れたくないと考えたからであらう。はたしてこの詩を、そういう風にみることができるかどうか、その点をあきらかにしてみたい。

この詩は、正月の都大路へやってきた猿回しが、子供たちによるこび迎えられる情景から詠いだされている。猿回しは、自分の職業が、大工にもおとるような貧しいものであることを嘆き、猿を山野に開放して、猿回しをやめようと思う。だが、ながいあいだ慣れ親しんで

きた猿が、背なかから去ろうともしないので、猿回しは気を取り直し、それならもう一度、歌をうたうから猿よ踊れと、祝の歌をうたいはじめるところで、この詩は終わっている。

しかし、この内容は、どこまでも「猿曳」詩の表面を飾る装いにすぎない。というのは、この詩のモチーフが、詩を棄てようとする作者のこころを訴えるところにあったと思われるからである。そういう考察ができるのは、作者が、この詩のなかにちりばめた〈猿〉を、単に猿の意味だけで用いていないのからである。まず、その点から考察してみよう。

藤村は、「猿曳」詩よりも2年まえ、明治28年の3月、文学界の27号に、「村居謾筆」を発表した。當時下谷の三輪の家に住んでいた藤村は、この所感文のなかで、庭前の池の深さを測ることはやさしいが、人間の（心猿）の深さは測り難いといっている。この心猿という用語は、おそらく〈意馬心猿〉の故事からひろったと思われるのであって、この所感文では、それを人間の（野性）にあてている。

つづいて藤村は、同じ年の7月、文学界の31号に、詩群「ことしの夏」を発表した。この詩群のなかには、「木曽川の猿」と題した次のような小さい詩がある。

（見えざるところより流れ出で　見えざるところへ流れ去り　岩にせかるゝ木曽川の  
波に千古の響あり　親にはなれし山猿の　南木曾が嶽を夜越えて　口は飲めども  
喉を下らず　手は握れども震い動けり　木曽川の岸に楊あり　木曽川の岸に楊あり  
せめては暫し慰むと　楊の蔭にきて見れば　尋ぬる親は見えずして　巖を枕に眠  
れども　涙流れてよもすがら　木曽川に泣く聲悲し）

これは、木曽川を詠んだ唯一の詩である。木曽川の響きと木曽路の野趣とが共鳴していて、素樸ではあるが、このましい詩である。この詩を、後年の童話「ふるさと」の66話「棧橋の猿」とか、あるいは「後の新片町より」所収の「昔の跡」と照合してみよう。すると、この詩は、8才の少年島崎春樹が、遊学のために郷里の馬籠から兄たちと一緒に上京するとき、棧橋ちかくの茶店で一休みし、その店先きに飼育されていた子猿をみて、自分は両親の膝下を離れて上京するが、子猿とお前も山奥の親に別れて淋しいであろうと、そのときの深い印象を追想して詠ったものであるとみることができる。しかし、それは、どこまでもこの詩の表面の意味であって、「木曽川の猿」は、単にそれだけのものではない。藤村は、この詩を詠んだころ、明治27年から28年にかけて、佐藤輔子を失った悩みや、芸術の厚い壁をぬくことができない苦しみや、そのうえ経済生活の点でもさまざまな困難を抱えていた。したがって、執筆時の情勢からおしていくと、「木曽川の猿」の〈猿〉は単なる猿ではなく、ここでもまた作者は、〈猿〉に仮託して、当時の苦悩にみちた精神の内部を表白しているといえる。「猿曳」詩の前方に現われるこういう用語例や、こういう仮託的な表現手法を念頭において、「猿曳」詩に迫ってみると、この詩の表面の意味を、次のように、ことごとく裏返すことができる。

まず、「猿曳」詩の1連と2連は、（さてもめでたやあきらけく　をさまる御代のしるしとて　みやこの春にきてみれば　日のひかりこそそのどかなれ）、（大路に遊ぶわらはへの　手をうち足を踏みまよひ　わが背のかたを指して　よろこびくるふ聲すなり）、というのであって、正月の都大路にやってきた猿回しを、子供たちが喜んで迎える情景を詠っている。しかし、この詩の猿を、前述の用語例にならって、心猿一すなわち人間精神の奥をかけめぐる押えがたい性情、具体的には、当時藤村がいただいていた詩精神とみて、「猿曳」詩の〈猿〉を、一気に、〈詩精神〉と入れ替えてしまうと、この1連と2連とは、東北

の田舎から詩人藤村が、ふたたび東京へもどってくると、詩をよるこぶ若い人たちは、『若菜集』の詩人が、やってきた、やってきたと歓迎してくれたという意味に裏返ってくる。

同じ方法で、この詩を追つていくと、3連は、(かの木匠ののみもつも　せめて吾身は猿曳くも、<sup>なりはひ</sup>生業の名のかはらねど　げにあさましき身なるかな)、というのであって、これも表面では、猿回しも大工も職業の名にかわりはないが、猿回しのくらしは、大工のそれにとつてい及ばないと嘆いている。しかし、猿回しを詩人と入れ替えて、この連を裏返せば、現われてくるものは、芸術家の名にかわりはないが、彫刻家と較べても詩人の生活は、報いられることがすくないという嘆きである。4連へ進もう。4連は、(猿のうしろに隠れて　ふしおもしろく歌ふとき　たどりもちたるひとすじの　綱のわざこそあやふけれ)、と詠っている。ここでもまた、表面は、猿のうしろで歌をうたいながら、猿回しが、猿をあやつる生活のはかなさを嘆いているように見える。だが、これを裏返すと、詩精神を活動させながら詩作にふける詩人が、自己のはかない生活を嘆く声が現われてくる。

このようにたどっていくと、7連の(花あきらかにかげろふの　もえたつころのうたゝねの　猿に添寝のかりまくら)、という詩句なども、寓意が巧妙であるといいたい。それは、『若菜集』の直後に発表した小説「うたゝね」のことにふれ、詩に添寝して小説を作ってみた<sup>なぐさみ</sup>と詠っているからである。あるいは、8連の(あゝ戯れて戯れて　世の翫具とならぬ身の　などしるらめや蟬の羽の　薄き命のうらおもて)、という詠嘆なども、北村透谷の別号蟬羽子をひろい、これになぞらえて、詩の制作をつづけてきても、それだけで保障されない詩人の生活の不安を、仮託している。9連は、(涙をのみて薄粥を　すゝりしことのあらぬ身の　などしるらめや人の世の　遂に可笑しき戯れを)、と詠っている。明治28年の秋、当時佐藤藤子の死を知った藤村は、その蕭條の思いを、(枕を叩いて長き夜を泣き明し)(涙を呑みて「パン」を食ひし)、というゲーテの詩句に託し、「葡萄の樹の蔭」のなかで表白した。「猿曳」詩の9連は、その嘆きの再現となっている。つづく10連は、(われはいやしき身なれども　このまゝにして果つべきや　行くべき道をさだめねば　安き心のなきぞうき)、というのである。この連にも、詩に満足できない苦しみと、しかしその境地を何と打開しようとする願いとが、裏面にかくれている。

さて、この詩は、12連にはいると、(春の光と身を<sup>やみ</sup>かへて　わが世にをしき朝ばらけ狭霧こめたる身の闇を　逃れ出でむと思ふなり)、と貧しい生活からのがれようとする猿回しの思いを詠い、そのなかに、詩人の生活からのがれようとする作者の思いをこめている。次の13連は、その思いの実行である。(猿よいましを苦しめし　小笹の鞭も細綱も今はかなぐりすてたれば　このめるかたに行きねかし)。これは、猿回しをやめるから、猿よ山野に去れというのであるが、表面の意味だけで単純に終わってはいない。詩を棄てるから、わが詩精神よ去っていけと、この連のなかで作者は激しく自己に呼びかけている。したがって、これにつづく14連の(なにたゆたいそ青空に　翅を張れるはやぶさの　<sup>ゆくへ</sup>行方を雲に争ふも　いましが今の身なるべき)、という詠嘆も、これを裏返すことができる。この連の表面では、猿回しが、山野に解放されることを躊躇する猿に向かって、早く山野へ帰り、大空に翼を張るはやぶさと力を競えと呼びかけている。だが、これを裏返すと、詩精神よ、ためらわずに自分のような拙い詩人から去って、立派な詩人の胸のなかへとびこんでいけ、今こそ日本の詩は、他の芸術と力を争うことのできる時期がきているのではないかと、自己の詩精神に向かって呼びかける作者の声が現われてくる。

つづく15連と16連は、猿回しが、山野に帰れと呼びかけても、山野に帰ろうとしない猿の姿を詠嘆している。これらも、これを裏返せば、詩を棄てようとして棄てえない作者のためらいが現われてくる。17連へはいると、（あな猿の身のあさましき 心得顔に雙手振り たちとどまれる人を見て 舞ひ出づるこそ優しけれ）と、逃げるどころか、やさしい猿は、万事承知という顔つきで、見物人の前へでて踊り始めたと言っている。この連もこれを裏返すと、私から離れようとする詩精神は、藤村詩を愛誦する人々に向かって、いじらしくも詩を詠い始めたという作者の述懐が現われてくる。次の18連は、この17連をうけて、猿のやさしいところを、（年月われになじみては そのふるさとを忘れはて わが 曳くかたに曳かるゝを うれしとこそは願へるや）、と詠っている。この猿回しの心情は、これをいいかえると、長い年月のあいだ自分のなかに巣くっている詩精神を清算することができないという作者の心情である。このようにたどってくると、次の19連が、実質的な意味で、この詩の終わりの連とよぶことができる。19連は、（花染衣金烏帽子 肩にかけたる八重櫻 音よき鈴をうちふりて舞うても見せよ さらばうたはむ）、というのであって、思い直した猿回しが、では歌うから身を飾って、猿よ、鈴を鳴らして踊れと言っている。しかし、ここでも作者の真意は、もう一度、詩精神を活動させるから、美しいリズムとところよい調べで詩句よ舞いでよというのである。この詩は、このあと、目出度い目出度の祝いの歌となって終わっている。

以上、「猿曳」詩の詞句を検討すると、この詩は、表面で猿回しの貧しさを嘆き、裏面で詩人の貧しさを訴え、そういう作品の二重構造をはっきりと示している。しかも、この詩には、描写の詞句が多い。それは、この詩がもっている矛盾のために、ややともするとこの詩が、散文にくずれようとするからである。要するに、「猿曳」詩は、藤村が藤村詩の全盛期のなかにあっても、詩に生涯を託しえない不安感をもちつづけていたことや、あるいは、小説制作のほうへぬけでるために、詩を棄てようともがいていたことなど、『夏草』の詠嘆へはいる直前のそういう精神の位置をよく示している問題作である。

ちなみに、次のことをいい添えておこう。「猿曳」詩をつくるころ、藤村は、本郷湯島新花町93、通称猿飴横丁の奥に住んでいた。藤村の三男島崎蒨助の語るところによると、父は申歳生れであるが、当時猿飴横丁の角に飴屋があって、そこのショーウィンドーに剝製の猿が飾ってあった。父は通りすがりに、いつもこの剝製の猿をみていたから、それが「猿曳」詩を誘導したように思われるというのである。同じ意味で、筆者は、この詩の発想をたずねたものに、芭蕉の「初しぐれ猿も小蓑をほしげなり」＜『猿蓑』＞があったのではないかと思われるので、このことを指摘しておきたい。

## 7 「利根川だより」

「猿曳」につづいて、明治31年の6月にはいると、帝国文学に「利根川だより」が発表された。これは、この年の4月2日から7日にかけて、利根川べりの布佐にでかけた藤村が、松岡國男＜のちの柳田國男＞を訪ねたときの記録である。この旅の記録のなかには、列車の乗客や、宿の人々など、さまざまな人間の観察が数多く現われている。注目したいのは、汽船の機関室へとびこんだ藤村が、そこで働く人々を観察し、そのときの印象を次のように述べていることである。（近きころ英吉利にもてはやさるゝキツプリングは花鳥の韻事をはな

れてかゝる休みなき機関のさまを詠じ、労働を歌ひたることも思ひ出され、かの心を煙霞風月に馳せて知らず識らず彫蟲の奴となれるものに、かゝる労働の活畫も見せまほし。あるいはまた、田園を歩きながら畠中に働く農夫を観察し、すでにバアンズが、スコットランドの訛りで田園を詠嘆したことを想起して、(田舎訛にて農夫が上を歌はんもむづかし。銚子なまりの漁歌もいかゞあるべき)、と感慨を記していることである。

このように、この旅の記録は、労働する人々を詩のなかで表現できないものか、俗語を詩のなかにとり入れることはできないものかと、これらのことをしきりに摸索している。こういう働く人々に対する藤村の関心は、ほどなく、『夏草』の「農夫」とか、『落梅集』の「労働雑詠」を生んだが、俗語を使用することに対する藤村の関心は、ついに、詩のなかでは、それを実現することができなかった。むしろ、俗語を使用することの興味は、小説制作のほうへ向かう藤村の意欲を昂めていったように思われる。

以上、『若菜集』の後方に現われる藤村の芸術意思を、詩と散文の相関関係のなかで考察してみたのであるが、次に、もう一度詩集にもどつて、詩集のなかに底流する両者の関係をたどってみよう。

## 8 『一葉舟』

第2詩集の『一葉舟』は、ちょうど、「利根川だより」が発表された明治31年の6月に刊行されている。この集に収めた詩篇は、すべて仙台で詠み、すでに文学界に発表してきた作品である。この集から、「鷺の歌」をひろってみたい。

この詩は、嵐にいでむ老鷺が、ついに黒雲のなかへ消へていく姿と、嵐のあと、岩かげにいた若鷺が、老鷺の残した一羽をくわえて、光にみちた空へ舞いあがっていく姿とを詠っている。この詩に現われる嵐は人生の象徴、黒雲は死の象徴、老鷺と若鷺とは、人間の老と若との象徴、そしてこの詩に一貫する思想は運命である。嵐に勝とうとする老鷺の気息は激しいが、その戦いは、(かなしみ)と(くるしみ)であり、ついに(さだめ)の黒雲のなかに消え去っていく。一羽を嚙んで飛翔する若鷺の姿には、断ち切ることのできない運命の継続が投入されている。なによりも、この詩のなかに展開する劇的な構想を注目したい。それはこの詩が、第3詩集『夏草』の「農夫」詩の前奏曲となっているからである。

## 9 『夏草』

次に、その『夏草』の「農夫」詩をとりあげてみよう。この詩は行数にして890行、藤村詩のなかの最大長篇である。はじめ藤村は、文学修業の出発点で、沙翁や黙阿彌や透谷の影響を受けて、「琵琶法師」など三つのドラマを書いた。その後、「藍染川」という脚本形式の作品を試みたこともあるが、この「農夫」詩もその系脈のうえに立っている。この時点で、第4のドラマともいえるような劇詩の形態が現われたのは、単に抒情詩の詠嘆だけで満足できない藤村の芸術意思の反映であると思われる。

この詩は、序篇と上のまき下のまきとで構成されている。まず、序篇は、情景を利根川のほとりに設け、1の声2の声3の声とよぶ運命の声を詠っている。川水がゆるやかに流れ、

青草が月の光のなかで眠っているとか、自然の永遠性にくらべると人生ははかないとか、あるいは、若い農夫のなかで恋となり処女となって彼をためしてみようとか、運命の声が、どこからともなくきこえてくる。

上のまきの第1景は、田畠のあいだの小道。利根川べりの若い農夫は、召集令状を受けとったが、戦争を懷疑して出征をいとう。若い農夫の父が、怒りと嘆きを訴えると、父に向かって若い農夫は、  
 (劔をとるも<sup>つるぎ</sup>畠<sup>はた</sup>うつも 深き<sup>けぢめ</sup>差別はあらざらむ)、(誰か<sup>だれ</sup>火に入る蟲のごと 活ける<sup>いのち</sup>命を  
 ほろぼして あだし<sup>ほのほ</sup>火災に身<sup>や</sup>を焚くの おろかな<sup>おろかな</sup>わざをまなぶべき)、(げに<sup>げに</sup>凄まじ  
 き<sup>たいかい</sup>戦の あとにもましてうつし世に いや悲しきはあらじかし)

と詠って反抗する。この若い農夫の詠嘆は、すでに述べたように、ドラマの第3作「朱門のうれひ」の青年杜六に現われた出陣の怖れや、あるいは、小説「うたゝね」の小一に現われた軍律違反の行動などと同じ流れに立つものであって、ここではそれが戦争嫌悪の思想となって現われている。第2景も第1景と同じ小道。若い農夫は、人生の悲哀が、軍人の名誉の虚しさを自分に教えたと嘆く。若い農夫の母は、人生は旅、人間は旅人、旅の行路をあやまってはいけないと若い農夫を説得する。第3景は村の鍛冶の家。鍛冶の娘は、若い農夫の恋人。鍛冶の娘は、若い農夫を迎えに行った老婆に、私は梭をおき窓によりそい、お前の帰るのを待っていたという。すると老婆は娘に、日暮れの星の光る川岸で、若い農夫をさがしたが、渡し守の姿は見えても、あなたの待ちうける人は見えなかったと答える。第4景は、林の中。ついに出征を決意した若い農夫は、恋に泣く鍛冶の娘と悲しい決別のことばをとりかわした。

下のまきの第1景は、緑の樹のかげ。それから2年経過。若い農夫が、戦場から懐しい故郷へ帰ってくる。若い農夫は、村の入口で川岸を通る葬列に出会い、誰の葬式かと先頭の僧に尋ねる。すると僧は、恋人の帰るのを待ちわびながら亡くなった鍛冶の娘の葬いであると答える。それを聞いた若い農夫は、驚きのために蒼白となり、大麦の畠なかを小兎のように走って、わが家へ帰った。第2景は、深夜。夜もすがら苦しんだ若い農夫は、故郷を棄てることを決意する。鍛冶の家を一目見てから村を去ろうと、若い農夫は、鍛冶の家の前に立った。第3景は、鍛冶の家のほり。鍛冶の家から老いたる鍛冶の歌声がきこえてくる。

その歌=かわいい娘は死んでしまい、あの娘の帯も頭挿の玉も、あの娘がつけるのでなくして老の身に何のねうちがあろう。あの娘の優しい顔が、夕べも朝も目にちらつき、私が苦しみのあまり炬燵に仆れ、あの娘の幻は悲しそう。しかし、私が悲しみに堪えて槌をふると、あの娘の幻は嬉しそう。働くことが悲哀に勝つことであり、娘がここに生きることでであると悟られてきた。働け、働け、この腕が折れるまで。=

この老いたる鍛冶の歌う声を聞いて、若い農夫は、次第に新生の自覚へはっていく。

=あの老いたる鍛冶のこころは、夜を徹して苦しんだものでなければ知ることができないであろう。愛する子を失えば、世のなかの親は、唯々悲哀のために碎けてしまうのに、あの老いたる鍛冶は、働くことで悲哀を克服している。汗で涙を拭いているのだ。老人が現実にいどみ悲哀と戦っているのに、若い私が悲哀に敗けて働く気力を失っている。私はこころを勵げまして、働くことのなかから憂愁を征服する力を得なければならぬ。春の日のような私の夢の日はすぎた。夏の緑の知恵の葉で、しっかりと現実を覆い、私はもう一度田園へ帰ろう。=

この若い農夫の覚醒が、「農夫」詩の終末を飾る詠嘆となっている。

まず、この作品が、情景を利根川べりにとっていることについてふれてみたい。明治31年の7月から9月の下旬にかけて、藤村は姉のいる木曽福島の高瀬家に滞在して、この「農夫」詩をはじめ『夏草』に収めたそのほかの詩篇を書きおろした。そういう環境のなかで制作したのにもかかわらず、「農夫」詩の情景が、木曽川でなくて利根川べりとなったのは、この年の4月、布佐へ出かけたときの旅の経験が藤村を強くうごかしたからである。そのいきさつは、藤村が木島福島に滞在中、田山花袋に宛て書いた9月17日付けの書簡のなかによく現われている。この書簡は、まず、9月7日、花袋が福島に来たときのことにふれ、（先頃は御立寄り被下めづらしき處にて拝眉を得、都なつかしき身には御高談なによりうれしく承り候。）、と記している。つづいて、（御新作例の一閑張の机上にてともしびの下に拜見仕候。）、とそこそ花袋が、新小説の9月号に発表した「渡頭」の読後感を記している。花袋の「渡頭」は、利根川べりを背景にして青年画家を描いた小説である。ところが、この書簡は、最後のところで、（その夜枕につきながらもこの春かの河畔に松岡子を訪れしときのさまなど想起して岸のさま流のさまなど眼前にうかべ申候。）、と布佐の旅のことを述べて筆を擱いている。おそらく、このいきさつが、「農夫」詩の情景を利根川べりに誘導したのであらう。

次に、この作品が、若い農夫とか、老いたる鍛冶というような作中人物を設定したことについてふれてみたい。すでに「七曜のすさび」や「利根川だより」などで述べてきたように、そのころの藤村には、田園で働く人々に対する強い関心と、その観察も始まっていた。

『家』の第4回で、（勞苦する人達の姿が三吉の眼に映り初めたのは、橋本の家へ行く頃からであった。木曾に居る時も幾分か彼は其心地を紙に對つて書いた。）、と述べているのは、若い農夫を設定した事情を裏書きするものといえよう。あるいはまた、作者は、この作品に老いたる鍛冶を設定し、その老人の歌声を契機に、若い農夫の生活の自覚を展開している。これは、関西放浪の旅先きで、青年藤村の芸術の眼をひらいた刀匠堀井胤吉老人のイメージが、老いたる鍛冶の発想を誘導しているからである。＜前述「古藤庵無聲の芸術開眼」参照＞

「農夫」詩について、こうしたいくつかの発想点を指摘することができる。しかも、この作品が、恋愛の悲哀に始まり、死別による恋愛の破局を詠い、生活我の自覚で終わっているのは、関西放浪いらい藤村がたどってきた実生活の道程から生まれた構想であるといわなければならない。そういう自伝的な訴えが、この作品に底流しているために、この作品は、終始詞句が描写の衣粧を身につけようとする傾向をもっている。「農夫」詩は、ドラマの形態で、ようやく身をささえたが、実は、あぶないところで、自伝小説にくずれようとした作品であった。

『若菜集』の直後に、小説「うたゝね」が生まれ、『一葉舟』と前後して、「猿曳」詩が詠われ、今また、『夏草』に、「農夫」詩が現われてきた。『落梅集』へ近づくにしたがって、藤村詩が次第にことばのうえで調の変化を生み、手法のうえで連作の形態を示すのは、すべて詩のなかに底流する散文意欲の作業であるといいたい。「農夫」詩の終末に現われる次の詠嘆は、『夏草』の内部にあるこの事情をよく示しているといえよう。

（さなり<sup>すこ</sup>隴の春の夜の　　その一時<sup>ひととき</sup>の夢を見て　　たゞ花に酔ふ蝶のごと　　はかなくて  
のみ過す日は　　すでに昔となりにけり　　今は緑の樹の蔭に　　かの知慧<sup>ちゐ</sup>の葉<sup>は</sup>の生ひ<sup>おひ</sup>茂り



活ける潮は流れきて ゆふべの夢を洗いつゝ 動ける蟲は巢を出でて 草のしげ  
みにはひめぐり 力あふるゝ姿こそ げにこのごろの夏なれや)

## 10 『落梅集』

さて、最後に、『落梅集』を同じ観点から考察してみよう。藤村は、小諸のほうでできた詩篇を、そのつど、詩群のかたちで新小説の詩欄へ投稿して発表をつづけた。それが、のちに『落梅集』へ収めた詩篇の初出の姿である。したがって、この集の詩篇もまた、詩集の体裁を解いて、数篇ずつ初出の順序に並べかえることができる。もっとも、『落梅集』には、小諸へはいるまえにできた作品が2篇ある。一つは、「緑の蔭」。これは、藤村が明治31年の6月、『一葉舟』を刊行した直後に、反省会雑誌の8月号へ寄せた詩群「夏の夢」のなかの1篇である。もう一つは、「かりがね」。これは、「夏の夢」につづいて、この年、学窓余談の10月号に発表した詩篇である。この2篇が、『落梅集』のなかで制作の最も早い作品といえる。小諸へ赴任してからできた詩篇のなかでは、明治32年の8月、新小説へ寄せた「新荷葉」の詩群が最初の作品である。『落梅集』の入口に立つこの詩群のなかから、「藪入」詩をひろってみよう。

「藪入」は中篇の詩で、上篇と下篇とに分れている。この詩は、構成をもち、筋をたどることができる。上篇では、浅草に奉公する小女が、藪入のよろこびを抱いて、なつかしい深川の実家へ帰って行く姿や、道すがら小女の目にうつる早朝の大川端の景色などが詠われている。下篇にはいると、その日も暮れて、わが家の母と別れた小女は、再び隅田川の川岸に沿いながら、奉公先きへ戻って行く。道々小女は、屋根舟を川に浮べて遊ぶ人々の声をきき、それにつけても、貧しいわが家の裏住居が思いだされ、往きのこころの楽しさにくらべて、帰りのこころは暗いと嘆く。これが「藪入」詩の内容である。

水が詩感を誘導し、隅田河畔の情景が詠われている点、この詩は、『若葉集』の「おえふ」詩に似たものを思わせる。しかし、この詩にただよう哀感<sup>あいかん</sup>は、単に抒情から生まれるものだけではない。作者が視点を、隅田川の流れよりも、河畔に展開する生活の現実<sup>じつじ</sup>にむけているからである。どちらかというと、この詩の哀感<sup>あいかん</sup>は、主人公の貧しい生活の自覚<sup>じかく</sup>からにじんでくるものが多い。たとえば、小女が、舟遊びをする人々をみつめながら、(今のありさま忍ぶにも 忍ぶにあまる宿世かな)、と嘆くのは、もはや自分の生活を運命に託することができないこころの訴えである。あるいは、これにつづく、(すこしは世をも知りそめてむかしのまゝの身ならねど かゝる思ひは今ぞ知る)、という詠嘆のなかには、作者の情調的な社会意識<sup>しやかいいし</sup>がひらめいている。これらは、抒情だけで表出できない世界であって、そのためにこの詩は、詩の形をもちこたえたとはいうものの、ややとすると、次のような描写にちかい詠法へおちている。

(その名ばかりの鮎<sup>すし</sup>つけて やがて一日は暮れにけり いとまごひして見かへれば  
蚊遣<sup>かやり</sup>に薄き母の影、(家をこころに浮ぶれば 夢も冷たき古簀子<sup>つめ</sup> 西日悲しき土壁<sup>ふるすのこ</sup>  
に まばら朽ちたる裏住居<sup>うらずまゐ</sup>、(茶舟を下す舟人の 聲遠近に聞えけり<sup>ちやぶね</sup> 水をながめ  
てたゞずめば 深川あたり迷ふ夕雲<sup>ふなびと</sup>とあをちこち<sup>にしび</sup> つちかべ

これは、詩句が散文にくずれようとする姿である。「藪入」詩のなかにあるこういう姿は、『落梅集』が、その扉を、詩と散文との近接した地点で開いていることを示すものとい

えよう

なお、この詩について次のことをいい添えておきたい。それは、小諸入所後の藤村が詠んだ「蕨入」詩に、隅田川とか深川というような地域が取材された事情である。これについて、『家』をひらてみよう。『家』の6回には、次のような個所が現われてくる。(停車場の方で汽車の音がする。山の上の空気を通して、その音は南向の障子に響いて来た。それは隅田川を往復する川蒸汽の音に彷彿で、どうかすると彼の川岸に近い都會の空で聞くやうな氣を起させる。)これは、『家』の主人公が、山の町へ入所した年の夏、馬場裏の縁先きで、隅田川を追想する姿である。この主人公の姿から、「蕨入」詩が、その情景を隅田河畔に展開した事情と、同時に、この詩の発想の時点とをひろうことができるように思われる。

「蕨入」詩につづいて、『落梅集』の詩篇を制作順にたどると、小諸へはいった年の秋には、「勞働雜詠」、暮れには、「寂寥」詩が発表されている。「勞働雜詠」は、都會の繁雜さをさけ、静かな山の町へ移り、田園に密着する姿勢をとった藤村の新しい生活のなかから生まれた詩である。そのためか、作者の視点が活発に移動し、詞句が自由奔放に駆使され、この詩は盛んな調べをあげている。しかし、土をじかに踏むというような新規な生活の喜びもたちまち過ぎて、ほどなく藤村を襲ってくるものは、家庭のなかの情事の苦悩であった。「勞働雜詠」につづく「寂寥」詩は、その苦悩の前奏曲といえることができる。

明治33年、小諸入所の2年目にはいると、3月には、「壯年の歌」<改題「壯年」>の詩群、5月には、「胸より胸に」の詩群、6月には、「海草」の詩群が、新小説にひきつづいて発表された。この三つの詩群は、『落梅集』の詩篇の大半をしめている。ところが、このなかで、「壯年の歌」と「胸より胸に」の詩群は、どちらも独立した詩篇の集りではなく、連作の意識で詠嘆され、物語的な構成でまとめられている。まず、「壯年の歌」の詩群から考察してみよう。

「壯年の歌」の詩群は、7篇の詩篇で構成されている。序曲として、歳月のとどまりがたいことをやりとりする翁と若者の問答歌をおき、終曲には、よびかけの形をとった「其六邂逅」をおいている。この二つの詩篇のあいだにある「其一」から「其五」までの詩篇には、作者の姿が、詠嘆の主体となってじかに現われてくる。まず、「其一」の「埋木」から考察してみよう。

「埋木」では、詠嘆の主体が、(ひとり戸により眺むれば)、という姿勢をとって、山のなかの古い町に埋もれていく空しい日々を嘆いている。ここに現われる<憂え>は、「寂寥」詩に現われた<寂しさ>に継続する感情である。

次の「告別」にはいると、「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」(愁ひつゝ蹄をあげて 雲遠き都にむかふ)、と詠嘆の主体は、自ら罪人と名乗り、目を都にむけて、故郷と決別する。これは、思慕するもののいる遠い都へ向かって、情念の駒に自由の鞭をあて、因襲にとざされた境地を去ろうとするころの訴えである。決別のころは強いが、同時に、<不安感>も濃い。ここには、<罪の意識>が現われてくるが、これは、詠嘆の主体が許されない情事のなかに身をおいているからである。注目したいのは、(吾父の射る矢に立ちて 消えむとは思ひかけずよ)とか、(つくづくと父を思へば 吾袖は紅き血となる)、という詞句が示すように、罪の意識が父と結ばれて現

われることである。詠嘆の主体が、自分のもつ情念を、血統のなかでみつめているからである。

これにつづく「佯狂」には、(捨<sup>す</sup>てつ拾<sup>ひろ</sup>ひつ)、あるいは、(行<sup>ゆ</sup>きつ運<sup>め</sup>りつ)と、こころのためらいが現われてくる。これは、詠嘆の主体の不安感につながる〈焦燥感〉である。

次の「草枕」にすすむと、(旅<sup>よ</sup>寝<sup>ゆめ</sup>は胸<sup>むね</sup>も病<sup>や</sup>むばかり 沈<sup>しづ</sup>む憂<sup>うれ</sup>ひは醉<sup>あ</sup>ふがごと 獨<sup>ひと</sup>りぬる夜の夢<sup>よ</sup>にのみ ただ夢<sup>ゆめ</sup>にのみ山路<sup>やまぢ</sup>を下る)、と詠嘆の主体の痛ましい〈孤独感〉が現われてくる。これは、山のなかの古い町から逃げ出すことのできる世界が、もはや夢のなかにしかないという嘆きである。

「草枕」につづく「幻境」は、孤独なところが誘ひだす遠い日の追憶から始まる。(荒<sup>むね</sup>き胸<sup>い</sup>にも一輪<sup>いちりん</sup>の 花<sup>はな</sup>をかざすは戀<sup>こひ</sup>なりき)(こがれつ醉<sup>あ</sup>ひつ筆<sup>ふで</sup>振れば 筆<sup>ふで</sup>神<sup>かみ</sup>ありと思<sup>おも</sup>ひてき)、と詠嘆の主体は、恋愛の熱気を抱いて関西を放浪し、芸術達成を詩神に祈ったところを追想する。しかし、この思い出はたちまち消えて、(ふと目<sup>め</sup>は覺<sup>さ</sup>めぬ五<sup>いつ</sup>とせの)、と詠嘆の主体は、それから5年後の現在をみつめ、(消<sup>き</sup>えはてにけり吾<sup>われ</sup>戀<sup>こひ</sup>は 藝<sup>ぎ</sup>術<sup>じゆつ</sup>諸<sup>もろ</sup>共<sup>とも</sup>消<sup>き</sup>えにけり)、と恋も芸術も実現していない現在の自分をみいだすのである。そして、今はすべてを失い、(あたら吾<sup>わが</sup>身<sup>み</sup>は夢<sup>ゆめ</sup>ばかり なぐさめもなき幻<sup>まぼろし</sup>の 境<sup>さかい</sup>に泣<sup>な</sup>きてさまよふわれは)、と現在の〈虚ろなところ〉を嘆いている。これは、青年から壮年へ、この時間の経過のなかににじんできくる危機の表白といえる。

詠嘆の主体は、ここまで焰ちこんでいるが、しかし最終篇の「邂逅」では、(縫<sup>ぬ</sup>ひかへせ縫<sup>ぬ</sup>ひかへせ 君<sup>きみ</sup>がなげきは古<sup>ふる</sup>りたりや とく新<sup>あたら</sup>しき世<sup>よ</sup>に歸<sup>かへ</sup>れ 濯<sup>すす</sup>げよさらば嘆<sup>なげ</sup>かずもがな)、と〈新生の意欲〉を自己によびかけて、この詩の幕をおろしている。

以上が「壯年の歌」の内容である。このようにこの詩群の内容をたどってみると、これは、藤村が、小諸へはいつてから、1年のあいだに経験した生活感情の流れを詠いつづけたものであるということができる。しかも藤村は、この生活感情の流れを、壯年という主題と連作の意識で統一し、全篇をつらぬく詠嘆の主体—いわば主人公—を設定し、序曲と終曲とも思われるものをおいて、この詩群の構成を工夫している。どこまでも詩の形は、こわされていないが、これは、詩があやふく散文にくずれようとする姿である。こういう姿のなかでうちだした一連の感情を、やがて藤村は、『落梅集』の直後から制作をはじめた小説のなかに投入し、その作品化を実現した。「舊主人」「老嬢」「水彩畫家」「椰子の葉蔭」「破戒」などがそれであって、これらの作品の主人公は、「壯年の歌」が詠いつづけた感情によって彩られている。たとえば、『破戒』についていうと、丑松に現われた感情の起伏は、「壯年の歌」で詠われた感情の脈膊と対応してうごいている。それは、「壯年の歌」で一度うちだした作者の〈私〉が、『破戒』の発想を誘導しているからである。

従前から、『若菜集』と『破戒』をそれぞれ頂点とみて、藤村は詩から散文へ移行したといわれてきたが、このいいかたは、表現形態の変化を示すにすぎない。『若菜集』から『破戒』にいたるまで、藤村の詩と小説とは、作品が表出する感情のがわからみると、相関の関係に立っているということができる。ことばを換えれば、生活感情から発動する藤村の詩は、多分に自伝的傾向の小説になろうとする要素をもっているとみることができる。

次に、「胸より胸に」の詩群を展望してみよう。この詩群は、詩感が思いから思いをたどっているために、従前から、『若菜集』で詠われた恋愛詩の再燃であるといわれてきた。し

かし、この詩群が、制作されるまでの経路と、発表された時期とを考えると、この詩群に現われる恋愛感情が回想によって呼びもどされた過去のものとは思われない。この詩群に現われる恋愛感情は、藤村が小諸入所早々に経験した生活感情の継続であって、この詩群を制作するころ、現に馬場裏の実生活のなかにおこっていた恋愛感情を表白したものである。その事情を知るために、『家』の上巻をひらいてみよう。

『家』の上巻には、山の町で始まった主人公の新しい家庭に、はやばやと妻の恋の秘密が現われ、それにつづいて、主人公自身にも、隠れた恋愛感情の生まれたことが描かれている。それによると、新婚早々、主人公三吉の妻お雪は、夫にかくれて生家に奉公する青年勉と文通し、そのことを知って三吉は苦悩する。『家』は、この姿を、三吉が山の町へはいった年の秋に起った出来事として描いている。詩のほうでいうと、ちょうど「寂寥」あるいは「悪夢」の詩が、制作され発表されたところである。『家』は、これにつづいて、三吉が苦悩のすえ妻のお雪を許すことによってこの問題の解決をえたと描いている。詩のほうでみると、この時期に詠嘆されるのが、「常盤木」であり、「壯年の歌」であり、これにつづく「千曲川旅情の歌」である。

つづいて『家』は、お雪の問題が落ちついたあと、しばらくしてから、こんどは三吉のほうに、情念のひめごとが現われたことを描いている。女流音楽者の曾根の出現が、それである。ところが、『家』は、この問題が起った時期についてあまりふれていない。これについては、『落梅集』刊行の直後に制作された『水彩畫家』のほう詳しい。『水彩畫家』に現われる主人公の伝吉は、『家』の三吉にあたり、女流音楽者の清乃は、曾根にあたる作中人物である。『水彩畫家』の6回をひらくと、(この二人の交際は今年の春になつてから一層親密さを増して来た)、と述べた個所が現われる。この(今年の春)というのは、『水彩畫家』の主人公が、小諸へはいつてから二年目に迎えた春である。主人公の伝吉を作者の分身とすれば、これは、藤村の小諸入所の二年目、すなわち明治33年の春にあたる。したがって、33年の5月、新小説に発表された「胸より胸に」の詩群は、『水彩畫家』の姿でいえば、伝吉と清乃のゆききが再現したころ、藤村が詠嘆したものであるといえることができる。「胸より胸に」の詩感が、思いのなかに沈み、回想の青い灯のなかでゆれるのは、秘密の恋のなかにある心情的な距離感が、作者をゆすぶっているからである。あるいはまた、「胸より胸に」の詩感が、思いより思いをたどるのは、軽井沢のほうから東京のほうへ帰ってしまった清乃の姿が、伝吉に、空間的な距離感をいだかせているからであって、遠い過去にあった恋愛感情の再燃というような時間のうえの距離感から生まれてくるものではない。これらの点を、次に、作品のなかで考察してみよう。

「胸より胸に」の詩群は、6篇の詩篇が連作の意識によって、一つのものに構成されている。「壯年の歌」と同じように、作品のもつこういう表現形態が、すでに物語的な構想の現われである。

「其一」の「めぐり逢ふ君やいくたび」は、君と相会うと、私の(あぢきなき夜)のようなころも、それを(日にかへす)ことができるとか、君に相会うと、(暗<sup>やみ</sup>の谷間<sup>たにま</sup>)のような私の命も、(戀<sup>こひ</sup>のあけぼの)のようであるとか、君に相会うと、(雲迷ふ身のわづらひも<sup>くれなゐ</sup> 紅<sup>ほい</sup>の色に微笑み<sup>え</sup> 流れつゝ冷ゆる涙も<sup>あつ</sup> いと熱き思<sup>おもひ</sup>を宿す)とか、詠いつづけている。そして、最終連では、君に相会うと、(知らざりし道の開<sup>ひら</sup>けて 大空<sup>おほぞら</sup>は今光<sup>いまひかり</sup>なり もろともにしばしたゝずみ<sup>あた</sup> 新しき眺<sup>なが</sup>めに入らん)、と詠っている。この最後の(もろと

もにしばしたゝずみ)は、描写である。こういう客観性をもった恋の対象が、最初から、この詩群のなかに現われてくる。

「其二」の「あゝさなり君のごとくに」は、第1連で、(あゝさなり君のごとくに何かまた優しかるべき 歸り來てこがれ侘ぶなり ねがはくば開けこの戸を)、と詠い始め、最終連で、(その笛を今は頼まむ その胸にわれは息はむ 君ならで誰か飼ふべき 天地に迷ふ羊を)、と詠い終わっている。そして、この二つの連にはさまれた三つの連は、(たの かしき日)と(かな 悲しき日)の思い出になっている。ところが、この思い出のなかに、(思い知る君が牧場を)、と牧場のイメージが現われてくる。この牧場のイメージを、のちの『水彩畫家』、あるいは『家』と照合すると、これは、『水彩畫家』の伝吉が清乃を、あるいは『家』の三吉が曾根を、軽井沢のほうに訪ね、二人が高原で語り合う情景と符節を合わせる。

「其三」の「思より思をたどり」は、春の幽かな月の光のなかを歩く私が、(君見えずとほ 遠の山川)、と今は遠く去ってしまった君を追い、(草も木も眠れるなかに 仰ぎ見て涙を流す)、と嘆く。ここに現われてくる〈思い〉は、時間的なへだたりから生まれてくるものでなくて、(遠の山川)、と空間的なへだたりから生まれてくるものである。詠嘆の対象が、どこまでも現在の時点に立っているからである。

「其四」の「吾戀は河邊に生ひて」は、第2連に、(北のかた水去り歸り 晝も夜も南を知らず あゝわれも君にむかひて 草を藉き思を送る)、という詠嘆が現われてくる。これは、藤村が、のちに小説のなかで、清乃とよび曾根とよんだイメージをしきりに追っている姿である。この詠嘆は、「其三」の詠嘆の継続であるが、この詩感は、「千曲川旅情の歌」をひきだす作因の一つでもあった。〈後述『『破戒』の前奏曲』参照〉

次は、「其五」の「わが胸の底のこゝには」。この詩篇が、この詩群の頂点となっている。思いのなかでべールをかぶっていたものが、その正体を現わしてくるからである。(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)と、まず第1連が、恋の秘密を告げている。そして第2連以下四つの連には、たとえば、(君の住む處に飛びかひ)とか、(君が手の白きにひかれ)とか、(わがなきげ衾に溢れ わがうれひ枕を浸す)とかいうように、かずかずの描写が現われてくる。ここにあるものは、追憶のなかに浮かぶイメージではなく、現存するもののイメージである。最終連は、(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)、と詠っているが、ここまでくると、君とわれとは近接して官能的にふるえている。この最終連をとくに注目したい。というのは、この詠嘆が、『胸より胸に』のなかだけで終わっていないからである。この詠嘆と、後来する小説との関係をたどってみよう。

「胸より胸に」の詩群が発表されてから1年後には、『落梅集』が刊行され、2年後からは、「舊主人」など『破戒』の前奏曲ともいうべき小説群が、次々に発表された。その小説群のなかの「老嬢」が太陽に発表されたのは、3年後である。「老嬢」の主人公夏子は、精神の自由を守るために独身をつづける女であったが、実は、青年画家の三上と秘密の恋に陥ちていた。信州の田沢温泉に滞在する夏子は、宿の庭先きで人にかくれて三上と恋のささやきをかわす。この小説は、その情景を、次のように描いている。

(男は戀に震へ乍ら、女の傍へ寄添ふ。かすかに匂ふ夏子の黒髪、井筒の香は亂れて男の顔にかほりかゝる。) (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。

あゝ千言萬句<sup>ごん</sup>、無益なことは雀のやうに轉りちらす口唇も、愛の一言を言へないとは、どうです。(男は最早前後の考が無かつた。さしのべた手は震へて、僅かに夏子の手に触れました。)

この描写は、「わが胸の底のこゝには」の最終連で詠嘆したものの散文化となつている。こうした両者の関係が現われてくるのは、詩のほうも、小説のほうも、すべて馬場裏の実生活のなかで起った橘糸重とのいきさつが作因となっているからである。〈後述『破戒』の前奏曲〉参照〉抑制することのできない情念のひめごとが、まず詩の形をとって表白され、やがてそれが、「舊主人」以下『破戒』にいたるまで、小説群のモチーフとなつて繰返えされたのである。「寂寥」や「壯年の歌」を誘導した妻の情念の秘密も、「胸より胸に」を誘導した藤村の情念の秘密も、かくさなければならぬものであったために、まず、藤村は、これを主情的な詩のかげにかくして詠嘆した。したがって、これらのひめごとを作因とする小説制作の場合も、一気に自伝小説の形で、これを告白するのではなくて、「舊主人」や「老嬢」や『水彩畫家』が示すように、一応、客観小説の体裁を装つてその作品化をつづけたのである。それどころか、ときには、主人公が作者の分身であることをかくすために、主人公の男女の性を入れ替える工夫などもとっている。「舊主人」の綾子とか、「老嬢」の夏子などは、まさに、それである。さらに、この線をたどると、恋のひめごとの作品化は、『破戒』がその最後を飾っているといふことができる。『破戒』に身分の秘密が設定されたのは、作者の実生活のなかにあった情念の秘密がこれを誘導したからである。『破戒』の身分の告白が、罪の意識や懺悔の姿勢のなかで展開するのは、姦通の意識が、この作品の作因となっているためである。したがって、『破戒』の終末は、次のように、「胸より胸に」の終曲と歩調を合わせ、同じ響きをあげながら幕を引いている。

「胸より胸に」の終曲は、「其六」の「君こそは遠音に響く」であるが、この詩篇には、  
 (君こそは遠音に響く<sup>とほね</sup> 入相の鐘<sup>いりあひ</sup>にありけれ<sup>かす</sup> 幽かなる聲<sup>たど</sup>を辿りて われは行く盲目<sup>めしひ</sup>のごとし)、  
 (君ゆゑにわれは休まず<sup>やす</sup> 君ゆゑにわれは休れず<sup>たふ</sup> 嗚呼われは君に引かれて<sup>ひ</sup>  
 暗き世をはづかに<sup>さく</sup> 捜る)、(あな哀し戀<sup>かな</sup>の暗には 君もまた同じ盲目<sup>めしひ</sup>か 手引せよ盲目<sup>めしひ</sup>  
 の身には 盲目<sup>めしひ</sup>こそうれしかりけれ)、と君を入相の鐘の響きに託し、われをその響きをたどる盲目に託し、闇のなかに光を求める詠嘆が現われる。

『破戒』は、ラストにちかいところで、(お志保の前に黙禮したは、丑松。清しいとはいへ涙にぬれた眸あげて、丑松の顔<sup>みまも</sup>を熟視<sup>たど</sup>つたのは、お志保。假令口唇<sup>たとひくちびる</sup>にいかなる言葉があつても、其時の互<sup>こゝろもち</sup>の情緒を表すことは出来なかつたであらう。)、と「わが胸の底のこゝには」と同じ感情で丑松とお志保の離別を描き、これにつづいて、ラストシーンにはいると、蓮華寺の庄馬鹿の撞く鐘の音に耳を傾けながら、闇のなかに光をもとめて飯山の町を去っていく丑松の姿を描いて終わっている。

さて、『落梅集』を初出の順序でたどっていくと、この集の出口に、「海草」の詩群がある。「海草」は、「胸より胸に」の翌月、明治33年の6月、新小説に発表されたのが初出の姿である。だが、この詩群は、「胸より胸に」の詩群のように、連作の意識で一つのものに構成されていない。したがって、「海草」の詩群5篇は、初出のときの順序が、必ずしも制作時の順序であるとはいえない。しかし、一応、初出の姿でこの詩群を追ってみると、最初にあるのが「蟹の歌」である。

ひごと  
(日母の宿のいとなみは 乾く間もなき砂の上 潮引く毎に願えて 潮満つ毎に隠れけり) (やがて天雲驚きて 落ちて風雨となりぬれば 流るゝ砂と諸共に 二つの蟹の行衛知らずも)

磯ぎわの穴に住んで、毎日毎日砂の上の危ふい生活をしていた二匹の蟹が、やがて嵐にさらわれて到々行衛不明になったと、隠れた生活の破局が、この小さい詩のなかで詠われている。

こういう詩篇を先頭にして、「海草」の詩群は、次に、「椰子の實」「蟹のなげき」「浦島」「舟路」と、海辺に素材をひろった詩篇がつづき、これらの詩篇が、『落梅集』の出口を飾っている。山のなかの小諸に住む藤村が、遠い海を思慕する詩を詠いだしたのはなぜであろうか。それは、山の町に埋もれていく自分の芸術上の仕事を打開しようとするあせりが、遠い都会の刺戟を呼び求めるからである。あるいは、軽井沢を去って今は熱海のほうにいうという橘糸重を思慕するところが、山のむこうの海を追い求めるからである。「海草」の詩群を詠嘆した藤村の精神の位置を、こういう風にうかがってみたい。したがって、山から海へ、海から山へ、この詩群の詩感錯綜する。

「蟹のなげき」は、海を渡る恋人の安泰を祈りながら、恋の離別を詠っている。(海とはいへどひねもすは 皐月の野邊と眺め見よ) (波とはいへど夜もすがら 緑の草と思ひ寝よ) (あゝ緑葉の嘆をぞ 今は海にも思ひ知る)、という詞句は、海のほうから緑の野辺に移動してくる視点のうごきをよく示している。

あるいは、海を行く舟を詠った「舟路」は、(さながらに遠き白帆は 群をなす牧場の羊) (吹き送る風に飼はれて わだつみの野邊を行くなむ)、と山のものが海のものに見えてくる詩感の交錯をよく示している。

もともと「海草」の詩群は、それぞれ独立した体裁の詩篇であるが、このようにみえてみると、これらの詠篇は、遠くへ去ってしまった橘糸重を追想しながら、山の町と海の町とのあいだを往来する藤村の残懷が、詠嘆したものであるという点で結ばれている。注目したいのは、これらの詩篇に底流する自伝的な要素が、「胸より胸に」の詩群と同じように、やがて自由なことばを得て、小説制作を誘導していることである。これらの詩篇は、ほどなく『水彩畫家』の情景となり、さらに、『破戒』のなかで散文化され、最後に、自伝小説『家』のなかの一齣となって、本来の姿に定着している。

『水彩畫家』の7回をひらいてみよう。ここには、軽井沢のほうから清乃が、小諸にいる伝吉の住居を訪ね、二人が、次のような話合いをする個所がある。(『あそこに見えるのは御牧が原です。』と傳吉は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、大なパノラマぢあ御座ませんか?』『パノラマです—信州の風景はパノラマです。しかしパ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。』) (『結構で御座ますねえ、斯ういふ山の上に御住居なすつていらつしやるのは。たしか貴方は山が御好きなんでしたねえ。まあ好い眺望で御座ますこと。』)

『破戒』の第8章をひらいてみよう。ここには、根津の丘で丑松と蓮太郎とが、草に足を投げだして眼前の山々を眺める姿が現われてくる。この情景のなかで蓮太郎は、(信州の景色は『パノラマ』として見るべき) だといい、それを聞きながら丑松は、今こそ猪子先生に身分を告白したいと苦しんでいる。『破戒』のこの情景は、前方の『水彩畫家』の清乃と伝吉を下敷にしたものであり、さらに、「海草」の詠嘆を母胎としたものである。いい換えれば

ば、藤村が実生活のなかで経験した情念のひめごとが、『破戒』のこの情景をひきだしたのであって、そのために、ここに現われる丑松の身分の告白は、恋の告白にみるような、一対一の出合いと、切迫した息づかいのなかで展開している。

あるいは、『家』の上巻の6回をひらいてみると、ここでは、軽井沢のほうで三吉の訪問を受けた曽根が、次のようなことばを三吉に告げている。(『山を下りましたら、海邊へ参つて見ようかと思ひます。』斯う言つて、それから海と山の比較などを始める。『たしか小泉さんは山が御好きなんで御座ましたねえ。』)

このように『落梅集』の後方をみてくると、「海草」の詩群は、「蟹<sup>あま</sup>のなげき」や「舟路」だけでなく、そのほかの詩篇も、一つにつながる感情の流れのなかで詠嘆されたものであるということが出来る。「椰子の實」も、その姿をよく示している。「椰子の實」は、山と海とをゆききした感情が、次第に、山のほうへ定着する時点で詠われているからである。しかし、「椰子の實」には、なお、精神の漂泊がある。海から山に感情が定着した地点を、確実に示しているのは、「浦島」と題した小さな詩篇であった。このことを最後に提唱してみよう。

「浦島」は、「海草」の詩群の終わりに現われる詩篇であるが、単にそれだけでなく、この詩篇が、『落梅集』の終幕を引いており、同時に、藤村詩の終焉を告げている。そういう位置に立つ「浦島」詩が、きわめて物語的な色彩でいどられている点を、とくに注目したい。表題が示すように、「浦島」詩は、浦島伝説に素材をひろっている。しかし、この詩は、伝説の方向とは逆に、神秘の海底から海の子の乙姫が、陸に向かって現われてくる。龍の宮をすてた乙姫が、住むべき世界を、人間浦島の胸のなかに求めるのである。

この詩は、まず、海べで釣をする浦島を、(浦島の子とぞいふなる 遊ぶべく海邊に出でて 釣すべく岩に上りて 長き日を糸垂れ暮す)、と詠い、つづいて、流れ藻のなかから浮かんでくる処女の姿態を、(流れ藻の青き葉蔭に 隠れ寄る魚かとばかり 手を延べて水を出でたる うらわきき<sup>おとめ</sup>のひとり)、と詠う。そして、処女は、浦島の問いに答えて、乙姫と名乗る。これらの詠嘆は、すべて描写的である。「椰子の實」では、まだ漂泊の過程にあった精神が、この詩の最終連では、(龍の宮荒れなば荒れね 捨てゝ來し海へは入らじ あゝ君の胸にのみこそ けふよりは住むべかりけれ)、と現実へ復帰している。これは、海を呼び、異郷を思慕し、摸索をつづけた『落梅集』の精神が、陸を発見し、人間を見いだした姿である。同時に、これは、詩の終焉と小説復帰を告げる藤村の声でもあった。

後年藤村は、(私は別れなければならない時が来て別れたので、決して浮いた心で詩を捨てたものではない。) <「新片町だより」—三人の処女—>、といい、あるいは、(進んできてこんな所へ出てきたのだ) <明治39年談話>、と述懐している。これらのことばは、すべて「浦島」詩が詠嘆された時点をさしたものであるといいたい。



**Summary****A Note on Tōson Shimazaki An Undercurrent in  
Tōson's Poetical Works**

Tomijiro TANAKA

Tōson's poems opened the gate to the development of modern Japanese poetry. They were finely finished lyrical poems. But as we know, he made a trial work of dramas and tales for four years before the publication of his first collection of poems. After he published his fourth collection of poems, he gave up writing poems and turned to writing fiction in prose. When one surveys his poetry in the order of production, one finds that there coexists in it the realistic vein with the lyrical quality. I have tried to trace closely the correlation between his realism and lyricism through each piece of his poems.