

〈奥行〉の形成

——島崎藤村『水彩画家』の世界——

中 島 国 彦

いつか文学作品の持つ〈奥行〉ということについて考えてみたい、と思うようになってから、もうどの位になるだろうか。島崎藤村の短編『水彩画家』（明治37・1「新小説」）の持つ感情の不思議な高まりについて、そしてこの作品を『破戒』（明治39・3刊）に至るまでの藤村の作品史にどう位置づけるかについて考え始めてから、私の内部にこの〈奥行〉という一語が息つき出したように思う。『水彩画家』から『家』（明治44・11刊）までを「一つの旅の系列」として捉え、『水彩画家』に「作者自身の主情的な Lonely Life の表白」をみ、「藤村の自己告白という点について見て行っても、『水彩画家』以後は、それ以前と劇然と分れている」と指摘してこの作品の意味づけをしたのは越智治雄氏の「藤村の変貌」（昭和29・6「文学史」）、「藤村に関する新資料」（昭和31・3「日本文学」）だが、私はその意見に共感を覚えながら一方で〈奥行〉ということばにこだわり続けていた。〈奥行〉ということばが『水彩画家』の意味づけに有力な手がかりを与えてくれるのではないか、また逆に『水彩画家』の分析が私の内部の〈奥行〉ということばの概念の形成と生長に力を与えてくれる

のではないか、と漠然と思いつけていたのだろう。

芸術作品と〈奥行〉との関係について豊かな考察を展開したのは周知のようにM・メルロ・ポンティだが、初めて『眼と精神』に接してから私の内部には〈奥行〉ということばが、あたかも一つの生きもののように存在するようになったように思う。もちろん私がメルロ・ポンティのいう〈身体〉の問題をどの程度理解しているかはおぼつかない。が、〈奥行〉という一語は、思った以上に魅力に富んだ響きを持っている。藤村が「旅」「春」などということばに不思議な魅力を感じ、それを用いることによってその文学世界を形成して行ったように、私もしばらく自分なりに〈奥行〉という一語に固執してみたい。絵画において〈奥行〉というのは、画面に描かれたものとの相互の関係ではない。近くにあるものと遠くにあるものとの関係は〈遠近〉であって、真の〈奥行〉とは画家とものとの関係に違いない。では、文学作品の場合はどうか。私は〈奥行〉を考えるに当たり、まず作者と題材との関係、更にいえば作者と登場人物との関係から出発してみたいと思う。私達読者は文学作品の中に描かれた種々な事件、そして種

々な人物の動きに一喜一憂する。事件や人物があたかも一つの画面という平面の中に存在するのなら、事情は簡単である。私達はいともたやすくその作品を部屋の片隅に置いたり、どこかにしまいい込むことが出来る。ものは動いていないから、その気になればその世界の全てを物差で測定することも可能だろう。が、静止した世界に文学作品というものは存在しない。文学作品においても、つまり事件なり人物が動き出し、真に生きたものとなるのは、恐らく〈奥行〉の中においてである。いい換えれば、事件や人物の焦点としての他ならぬ作者の存在を考えた時、初めて平面を越えた一つの空間として文学作品が息づくのだ。逆説的な表現には違いないが、作家は生涯に一つの作品しか書けない、といういまわしがある。そして恐らく、種々な作品世界の中に種々な人物を造型しても結局そこに存在するのは他ならぬ作者自身なのだ、ということも同じことを意味している。これらのいまわしの秘密は、他ならぬあの〈奥行〉にあるのではないか。つまり、作家が不断に書くことにより形を与えようとしているのは〈奥行〉なのであり、〈奥行〉とは他ならぬ自己の辿つて来た「生」の軌跡なのである。ここで忘れてはならないのは、〈奥行〉とは決して固定したものではなく、一つの有機体としての性格を持つてゐることである。「生」の軌跡は不断に生まれ変わっているものであり、だからこそ作家は作品を書くたびに成長して行くのだ。「生はいかなる瞬間においても全体であり、しかも生の各瞬間は互にはっきりと相異なっているという点にこそまさに生の秘密がある」(G・ジンメル、高橋義孝訳『レンブラント―芸術哲学的試

論』昭和49・5、岩波書店)。ここでジンメルのいうことをもう少し聞いてみよう。ジンメルによればルネサンスの肖像画が「閉鎖的な感じ」を与えるのは、「様式そのものの性格なり効果なりが、描写される人物の個人的現実の上に不可避的に投射される」ためだという。それに対し、「レンブラントの肖像画は自分の謎を自分の手で解き明しているように見える」という。そのことばを用いてはいないが、ここでジンメルは他ならぬ〈奥行〉の秘密を語っていたのだ。問題は、自己の「生」の軌跡を描くことが、新たな「生」の軌跡の形成でもあるということである。結論を先にいえば、藤村において詩から散文の世界へ入って行くことは、様式に掬われぬ〈奥行〉の発見と重なっていた。藤村は「自分の謎」をそのものとして定着した詩の世界から、散文に移ることによりそれを「自分の手で解き明」そうとして行く。もちろんそれが可能となったのは、藤村の小説作品の中に〈奥行〉が生み出されたからだ。私は冒頭から抽象論を展開してしまったようだ。〈奥行〉が一つの開かれた精神の広がりであること、そして藤村の作品が〈奥行〉ということと密接なつながりの上に成立していることを確認して、先へ進むことにしたい。

*

文学作品に描かれた登場人物というのは、いったいどういう存在なのであろうか。『水彩画家』を読み返すたびに私が辿り着くのは、結局この問題である。というのも、この作品がよく知られたモデル問題を引きずっているからに違いない。私達は丸山晚霞

の「島崎藤村著『水彩画家』主人公に就て」(明治40・10「中央公論」)という一文を持っている。そして丸山晚霞の、「主人公のバックの一部分は余をモデルにした事は是認している」が細部においては自己の事実と全く違っている点が多いという抗議と、作品発表直後藤村が晚霞に語ったという「あの伝吉は僕でお初は僕の妻で實際あの通りであつた、しかも僕の家内と昔契りし(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」ということばを知っている。この一文をめぐるモデル問題の跡づけは白井吉見氏の「島崎藤村—モデル問題—」(昭和32・5筑摩書房刊『人間と文学』所収)にゆずるが、私が注意したいのは作者自身が自分に振りかかつて来たこのモデル問題に寄りかかつてしまつてゐることに他ならない。私は別に「一句も添へず一句も削らず」という口調の当否を問題にしてゐるのではない。大切なのは、この一種のアリバイともいえる口調と〈奥行〉との関係である。藤村は小諸時代を回想風に描いた短編『突貫』(大正2・1「太陽」)において自分の見聞した事実と作品に描かれた事実との関係について、「私はその通り書いた。私は無いものがあるやうに見せる手品師では無い」と書いてゐる。が、藤村はここでも重大な思い違いをしてゐるのだ。「思い違い」といって悪ければ、何かに背を向けてゐるといい換えてもよい。作品に描かれた事実と実際の事実がはつきりして測定出来る場合、そこに存在するのは、せの〈奥行〉である。藤村は苦しい弁明のことばを吐きながら、一方で必死に〈奥行〉を見ようとしてゐる。が、真の〈奥行〉は恐らく作者にも見えないものなのだ。ポーズ

をとつた時、意識して構えた時、生きた〈奥行〉はすぐさま、せの〈奥行〉に変化する。それは作者にとつてのみでなく、作品を享受する私達においてもいえるだろう。モデル問題を平面的にか考えない場合、文学作品の生命が息づく〈奥行〉は私達に決してもたらされることはないのだ。

藤村の前述のことば、そして『家』などを参照し、更に伝記的事実を調査した限りでは、周知のように『水彩画家』『家』の人物と実際の人物とは次のように明確に対応する。

『水彩画家』

『家』

事実

画家鷹野伝吉

—小泉三吉—藤村

その妻お初

—お雪—妻冬子

お初の恋人直衛

—勉—飯田末太郎

女流音楽家柳沢清乃—曾根

—橘糸重

『水彩画家』には他に伝吉の妹お勝や老いた母親など重要な人物も登場するが、『水彩画家』『家』そして事実の三つが明確に対応するのはこの四人のみであり、四角関係は少しの揺るぎのないように見える。が、所詮四角関係といういいまわしは一つの平面上のことに過ぎない。〈奥行〉の中にこの四人を置いた時、その容貌は違った姿を持ち始めるのである。

伝吉の妻お初を慕う青年直衛を例にとつてみよう。『水彩画家』の直衛と『家』の勉という、同じモデルから造型された二人の作中人物を比べてみると、事実との距離に違いがあることがわかる。いうまでもなく『家』の方が妻の妹との結婚問題がからみ合つていて事実により密着している。三吉の家を外部から揺り動か

す存在として遠景に位置づけられているわけだ。それに対し『水彩画家』の直衛は、伝吉達のすぐ周囲にびたつと付いている。直衛の姿を見かけたのは母親だが、彼女は「二」で直衛を、「彼人も子供の時分からお初の家世話になつて、惻発ではあり、学園は出来」といい、更に「直衛さんは彼様いふ気性の人だから、一概にお初を思ひつめて了つて、上田を出奔してからといふものは、あつちこつちと流浪して歩いたといふことだ」と紹介する。それを聞いていたお勝は「まあ、母親さんは精しいこと」と驚くが、事情は「精しい」どころではなかったのだ。何故なら、藤村は誇張していえばここで自分で自分のことを書いているからである。他人の家に世話になり勉学にはげんだ直衛。恐らくここには作者自身の姿がある。直衛は「五年の間」「流浪して歩いた」(二)という。藤村が佐藤輔子への愛に苦しみ関西漂泊の旅に出たのは明治二六年、小諸に赴く六年程前である。「帰つて見ると(中略)母親さんは亡くなる、お初は此方へ嫁いで、昔の友達は立派な学士になつて居るといふではねえか」(二)という一節も、佐藤輔子の結婚そして死(明治28)、友人戸川秋骨の山口高校赴任(明治31)などを考え合わせることが出来ないだろうか。それ以上に興味深いのは、伝吉の直衛に対する考え方である。伝吉とお勝との対話を引いてみよう。

『(前略) あんな真率な正直な人を、私が憎む筈もなからうぢやないか。愛といふことがもし誠なら、人を慕ふに何の罪がある。』

『兄さんの言ふことは恐しい。』

『お前は私の心情を知らないんだ。私だつて随分苦労したものだ。丁度直衛さんは私の通り越して来た山坂を今歩いて居るやうなものさ。だから私は彼様いふ人の生涯を考へると、非常に同情が湧いて来る。』

『貴方は、まあ、真実に左様思ひなさりやすか。』

『疑深い人だねえ。畢竟、お前なんかには解らない。成程社会といふものから言つて見れば、直衛さんのやうな人は——罪人だらう。しかし、彼程可憐な真面目な罪人が世の中にあるうか。(中略)直衛さんの悲哀は、たしかに正直な青年の悲哀なんだ。』

(三、傍点引用者)

藤村が妻冬子の手紙を発見し飯田末太郎との交流を初めて知った時、どう思ったかはもとよりわからない。が、この一節に定着されている心情は不思議に淀み屈折している。伝吉のいうこのことばを通して、藤村は作中人物の直衛と息づかいを共有しているともいえる。ここにあの〈奥行〉が存在することはいうまでもないが、その成立に大きな作用をおよぼしているのは、他ならぬ「罪」「罪人」ということばに違いない。藤村はこの一節を書きながら、恐らく自己の漂泊時代を反芻していた。傍点を付した一節には、そのにがい記憶がじつと息づいている。直衛の姿を見たという母親に対し、伝吉は「母親さんはまた、幻影でも見たんぢやないか、昼の幻影でも」(三)とお勝にいう。「昼の幻影」とは恐らく、そうしたにがい記憶の世界のことだ。そして、その幻影を見たのは比喩的にいえば母親ではなく、他ならぬ作者藤村自身なのである。『家』ではこの母親に当たる人物は出て来ない。い

や實際小諸にはそうした人物はいなかったのだ。私はここで伝吉が「ふ、母親さんは実に不思議な人さ——真実に驚くよ、時々、謎のやうなことを言出すから」(三)と話しているのを思い起こす。この母親は作品の中で名を与えられていない。これは象徴的だ。母親は伝吉に意見をいう。「痴め」「痴め」と連発する。そして、それは「間違つて居ればこそ、世間は恐ろしいと知らねえかよ——痴め」(八)という部分で最も高まる。伝吉はその母親のことを聞く。が、作者藤村はこのことを外側から聞いていない。この一句は実は内側から響いてはいなかったか。内部からにじみ出て来るように響いてはなかったか。こうした部分においては、母親という存在は他でもない藤村内部の「血」「宿命」に化しているのだ。

もう一度直衛に対する伝吉の心情に戻ることしよう。いうまでもなく、ここで「嫉妬」が頭をもたげて来る。「噫、二人は世に憐むべきものであらう——しかし、しかし、さうは嫉妬が許さない」(四)からだ。周知のように短編集『緑葉集』の世界を嫉妬の文学と考える見方がある。が、『藁草履』(明治35・11「明星」)や『旧主人』(同「新小説」)などと違い、『水彩画家』における嫉妬は、恐らく取り戻せない青春への悔い、痛みの心情を含んでいる。もう伝吉は青春という一つの「山坂」を「通り越して来て」しまっているからだ。「男らしい哀憐の情」(四)が「嫉妬を和げ」(同)るのもそのためなのだ。『藁草履』に典型的に示されるように、感情的な嫉妬をつきつめれば、それはともかくにも一つの解決につながるだらう。それが死という形をとるにして

ものである。が、青春への悔い、痛みを裏側に持つ『水彩画家』の嫉妬は持続する。表面的に嫉妬の形をとらなくても、見えない所で流れ続ける。「許した伝吉の心には、孤独な思が長く残つたのである」(五)。感情的な嫉妬から青春への悔い、痛みへの道程。こうしたところにも、私達は『緑葉集』の世界の一つの深まりを見るのが出来るよう。

*

「狂」という一語を前にして、人はそのことをどのようの意味づけようとするのだろうか。「五」までの直衛とのいきさつをめぐる部分に一つの鬚りを与えたこととは他でもない「罪」「罪人」ということばであり、それは「社会」といふものから言つて見れば」(三)とあつたように周田からはみ出した一種の疎外者としての意識と関係していた。作品は「六」から後半に入り、女流音楽家柳沢清乃とのいきさつが中心となるが、忘れてはならないのはこの疎外者としての意識が作品の最後まで消えていないことであらう。「狂」という一語の存在がそれを示しているのだ。その意味で直衛と清乃は全く別の次元の人間ではない。もちろん「顔も濡れ、手足も濡れて、狂人のやうに家へ飛込んだ時は」(十一)というやうに何でもなく普通の使い方も見られる。が、清乃の手紙について「音楽家の特有な、妙に狂じみた、芸術の懊惱で結んである」(六)と書かれた時、更には清乃が伝吉に、「私も音楽仲間からは悪魔のやうに思はれて……」だつて他の方は皆真面目で居らつしやるのに、私一人、狂人んで御座ますもの」

(七)という時、問題は一気に深まるのだ。私達は、当時藤村が交際していた東京音楽学校の橋糸重の人となりや詳細は知らない。果してこうしたことを実際に口にする女性であったかどうかはわからない。が、ここでそのことがわからなくても大きな問題にはならないだろう。何故なら、清乃のそうしたことは橋糸重というより作者藤村のことばであつてもおかしくないからである。伝吉にとつて「唯一つの希望 唯一つの生命」それは清乃の慰藉なぐさであ(六)。つたという。が、事情は逆ではなかつたか。清乃は伝吉を支える存在として造型されたのだ、といった方が本当ではないのか。伝吉はお初と「第二の結婚」(五)をすることになるが、「孤独な思」(同)は残っていた。更に「新しい製作の希望も又た伝吉を歎」(六)き、「つく／＼身の孤独を感じ」(同)るように作品は進んで行く。同じ芸術家の一人である清乃の登場は、そうした作品を流れる心情の上からも適切である。いうまでもなく「狂」が「芸術の懊惱」との関連で発想されていることが注意される。が、清乃にどういふ具体的な「芸術の懊惱」があるのかは一切書かれていない。あるのは世の中から疎外されているという感情のみである。この点は象徴的だ。清乃の人間像だけを問題にした場合、作者の筆つきは「老嬢」(明治36・6「太陽」)の瓜生夏子を描く時より弱まり後退している。夏子も「他から軽蔑され」、「社会の罪人」といふ意識を持つていた。しかし一方で、「私は働かずにや居られませんわ。事業、事業、事業をする時ばかりですよ、真実に生きて居るやうな心地こころのするの」ともいう。つまり、こうした夏子の心情は清乃というより

伝吉の方により強く引き継がれているのだ。もちろん、夏子とその若い恋人である画家の三上とが合一することによって伝吉の姿が形成されているのはいうまでもない。

『水彩画家』の中で自分を「狂」だという清乃だけではない。他ならぬ伝吉も、自分に対しこのことばを使っている。清乃と伝吉は「狂」という一語を通じて、そしてその同族意識を通じてところを通わせているともいえるのだが、作品をよく読んでみると二つの「狂」には微妙な相違が見られるように思う。伝吉が妻のお初にいう言葉を引きいてみる。

『美術家のところへ嫁よめいて来たのが、お前の不幸あせさ。』と伝吉は歩き乍ら、『噫、惨苦、惨苦——美術家の生涯は皆な斯うしたものだ。考えて見りやあ、乃公なつかも狂くるさ。亭主は画室にばかり引籠ひこんで製作をする。女房は女房で、子供の保母おぼばかりさせられる——是が普通の女であつて見れば堪たつたものぢや無い。斯あんなに齷齪あせして、家のことも女房のことも顧みないで、画をかいたところで何になる——誰だも見て呉あれるものはない。何故、そんなら画く？ はムムムお前が足りないのでは無い、乃公なつかが狂くるなんだ。』 (九)

藤村は社会の中に容れられない自己の気持を「狂」の一語に託して清乃を造型した。恐らくその心情の背後には、『旧主人』の発禁が揺曳しているに違いない。伝吉の造型も出発は同じ所にあつたろう。が、作者の立場に外面的にも内面的にも最も近い存在である伝吉には、ある別の要素がからまらざるを得ない事情があつた。伝吉はお初の夫であり千代の父でもあるからだ。引用した

一節の語調には、清乃のそのような割り切った潔さがなく、重く淀んだ何かがある。純粹な芸術家として社会と対しているというより、生活人でもある芸術家として家に対してしているために違くない。それだけ自分の周囲の現実が生々しいのだ。ある意味で社会の考え方を代表するともいえる母親のことばより、伝吉にとってお初の存在、そのことばの方が重い意味を持つのである。お初は伝吉に向かって、「あゝ、家を持つて斯な風になるとは思はなかつた」(九)と恨みごとをいう。伝吉にしてもそれは同じだったのだ。孤独な心情を共有していることを知っていながら、いや知っていたからこそ伝吉とお初は意地を張るような形で対立する。あたかも、それぞれの孤独な心情こそ自分の世界でもあるかのように。夫であり父でもある伝吉の造型は、藤村の作品に新しい要素をはっきりともたらした。たとえ「狂」という一語を用いて全ての人間関係の問題を解決しようとはしていても、伝吉が自己が孤独であることを確認しそれを見つめようとすることは、妻の孤独を確認することに他ならないからだ。ここにおいて藤村は「道草」を描く夏目漱石の立場への入口に立っていた、ということはお初にも短絡したいい方であろうか。が、藤村は『道草』を書いた漱石のように進めなかつた。周知のように藤村は『水彩画家』をその作品の一部に象嵌する形で『家』を書く。これに関連して、『家』においては『水彩画家』で伝吉の孤独を深め、清乃との関係を助長する芸術上の悩みや、許す、許されるという関係はここでも排除されているが、それは夫婦の問題を芸術や道徳などの他の価値によらず、純粹に、それ自体の結びつきによって

考えたかからに違いない」とする十川信介氏の理解(『家』の構造)昭和48・7「文学」がある。いうまでもなくそのためには、家庭ではない(家)という藤村独自のいまわしの成立が必要であった。家という視点の成立が、藤村にある客観的な眼を与えたからである。逆にいうと、藤村が『水彩画家』で(他者)を造型しかかりながら徹底出来なかつたのは、恐らくお初の心情が作者に近過ぎる形で描かれてしまったために違くない。『水彩画家』の中に、「希望も、歓楽も、実に生涯の光景は変りはてゝ了つた」(十)と考えるお初が、「あゝ、あゝ、着物も何も要らなくなつちやつた」(同)といつて泣きぬれる場面がある。周知のように、お初のこのことばは『旧主人』の荒井の妻綾も口にしてきたものだ。『水彩画家』の萌芽が『旧主人』にあることを示しているわけだが、奉公人の娘からの視点、描写を崩さない『旧主人』においては、いかにもこの一句は唐突である。が、ここで忘れてはならないのは、当時の藤村の心情が流動的に登場人物に投影されていることだろう。『千曲川のスケッチ』の「巡礼の歌」(其七)で藤村が巡礼ととりかわした会話は、『旧主人』では綾と巡礼との会話となつていることもその一つの現われである。つまり、どの登場人物も何らかの形で藤村の心情をわけ与えられているわけだ。「希望も、歓楽も、実に生涯の光景は変りはてゝ了つた」のはお初のみではない。逆にいうと、お初の中にすら藤村の心情が息づいている。藤村は『水彩画家』の結末で伝吉とお初の「第三の結婚」(十二)を描く。この「第三の結婚」は二人が孤独な心情を共有することにより成立した。それは藤村にとっては、全て

が自己の問題であることを確認することに他ならなかったのではないか。(奥行)を持った作品世界の構築を通して、自己の問題を見つめることに他ならなかったのではないか。

*

人はいったいどういう時、自分の過去を物語ろうという気持ちになるのだろうか。恐らくこの問いかけには、文学の本質にかかわる永遠の問題が含まれている。

ある意味では自伝的作品は二重の挫折に捧げられている。

一方では、すべてを物語ることは可能でなく、したがって無実の弁明は完全なものではないといえようし、他方では、完全な幸福の沈黙は永久に妨げられている。(山路昭訳)

J・スタロバンスキーが『透明と障害―ルソーの世界―』(昭和48・11、みすず書房)で示している興味深い観察だが、島崎藤村の作品においては事情がより複雑になっているようにも思う。『水彩画家』の場合、新婦朝の画家という外面を他から借り、内面を自己の心情で肉づけしていることが問題を難かしくしている。藤村において、この数年前の体験をこうした設定で書くことに何か意味があるのだろうか。この疑問はおのずから丸山晚霞との関係にもつながる。丸山晚霞との交友がなければ『水彩画家』という作品は生まれなかったことは確かだ。晚霞自身驚いているように、作品と晚霞の経歴との外面的類似は数多く見出せる。が、恐らく『水彩画家』の成立には晚霞の他に三宅克己との交友も見落せないだろう。この二人の水彩画家の経歴と藤村とのつながり

は、三宅克己自伝『思ひ出つるまゝ』(昭和13・6、光大社)と『水彩丸山晚霞』(昭和17・11、日本水彩画会)の二著に詳しい。私が見ると三人をとりまいて感じること、三人の共通部分、いかに別にも明治三二年に結婚している(藤村28歳、克己26歳、晚霞33歳)という点だけを問題にしたいのではない。例えば三宅克己の語る自己の結婚直後の寂寥感である。三宅克己と丸山晚霞の外遊体験と帰朝後の立場についてもよい。三人は絶えず話し合う機会があった。恐らくそうした中で、各自の体験は青年芸術家としての共通の体験に変質して行ったのではないか。自分だけでなく誰でもそうなんだ、という意識がはっきりと定着されて行ったのではあるまいか。『水彩画家』はある意味で、そうした「場」の所産でもあった。藤村の心理に沿って言えば、芸術家の苦しい立場を通すことにより自己の苦悩を定着出来ると考えたのではないか。つまり「場」の発見がそこにある。が、所詮「場」は「場」でしかない。他人の中に自分を発見しても、他人と自分は決定的に違う。作品の本質が芸術家の苦悩からの人間そのものの苦悩へとおのずから変化するのも必然であったろう。この二重の発見こそ『水彩画家』の世界をまねにみる作者の肉声のこもったものになっているのだ。モデル問題でさわがれる『水彩画家』だが、作品はモデルを越えていたわけだ。

ここで注意したいのは、明治三五年から翌年にかけての藤村と三宅克己の交友、とりわけ明治三五年一〇月二〇日付の藤村の三宅宛書簡(筑摩版全集書簡番号69)の存在である。『思ひ出つる

まゝ」によると三宅克己は、明治三四年暮再びヨーロッパに渡り翌三五年七月に帰朝、ジャーナリズムにも「可なり好意同情的な文字で書き立てられ」「当時の流行児の一人となつた」という。藤村は帰国した三宅克己からミレーの画集などを受け取り、その後手紙を何通かやりとりしている。大切なのは、三宅克己がそうした気運に乗りかかろうとしなかつたことと、藤村がそうした態度を真面目に受け止めようとしたことだ。前述の書簡に、「仰のごとく芸術家の今日の位置はまことに六ヶ敷且つ苦しきことに御座候。これにつきて種々の御申越を読み深き感慨にうたれ申候。大家と押上げられて意気消沈する人、或は青年有為の材を持ち乍ら外国人の土産画などに汲々として、真に深き研究をたどる人もすくなき中に、大兄などの真面目なる御出涯を思ひやれば心強き次第に御座候」という一節があるのはそれを示している。一読して『水彩画家』に通ずるトーンが存在することが理解出事よう。丸山晩霞の帰朝が明治三四年一月であることを考え合わせると、藤村作品に出て来る画家像の形成のきつかけは、三宅克己のこの帰朝によるものではないかとさえ思えて来る。「老嬢」の中に登場する青年画家三上の純粹過ぎるほどのイメージは、時期的にいつて三宅の帰朝によって形成されたのではないだろうか。そしてそれが『水彩画家』の伝吉につながって行くのではないだろうか。ここで前述の書簡をもう一度読み返してみよう。前に引用した部分の少し先に「快感の起らざるは何の故ぞ」と三宅克己が訴えているのに対し、「こゝに一人の画家ありてその心には種々の疑ひ、迷ひに彷徨し自ら自己の行く道を批評することのみ走

り旺盛なる感興なき時に筆をとりたりとしたまへ、その人の画は必ず快感を人に与へずして極めて朦朧なる感を与ふるならんと存候。『疑はず迷はず』これ芸術の人を動かすところに候はずや」と藤村は自分なりの意見を記している。ここには三宅をはげます口調があるのだが、恐らく自分自身にもいい聞かせるといふ要素もあつたに違いない。私はこの一節のいまわしから反射的に「火曜日の新茶」(「七曜のすさび」の一篇、明治31・5・23「読売新聞」)「落梅集」所収)の中の、「こゝに一人の若き画工ありとせよ。この画工は詩人が口を醋⁺してさまざまの宝にも比ぶべきほどの天才を持ってりとせよ。筆を落せば世の鑑賞家を驚かすほどの作品にも富み、友にも羨まれ、師にも愛せられ、豊かに静かなる美術の半生を送り来りて、或は遠く奈良に遊び古代の名匠があとをたづね、或は到るところ風光の間に写生の夢をむすびて自然の紅緑を楽しむがうち、ふとひき結びたる草の枕に寝ても覺めても忘れがたき拾ひ物のありて、野末にさくなる花の姿を筆にも写し画にも作るほどの思ありとせよ」という一節を思い起こす。「七曜のすさび」とりわけ「火曜日の新茶」は明治三十一年四月に利根川畔の布佐に松岡(柳田)国男を訪ねた時の収穫であろう。「利根川だより」(明治31・6「帝國文学」)「落梅集」所収)によると、そこで松岡の弟(のちの日本画家松岡映丘)に出会つたことが記されている。田山花袋も明治三〇年四月に布佐を訪れて、のちその体験を『渡頭』(明治31・9「新小説」)として描くが、先で美しい娘に出会いその肖像を描いたりするところなどを考え合わせると、恐らく『渡頭』の成立には藤村の「火曜日の新茶」

が影響を与えている。藤村は「渡頭」について明治三十一年九月七日付花袋宛書簡（書簡番号45）で、「若き画工の日記にものせられしは其日くの趣も見えて西の国の芸術の花のこゝにさき出でたるさまおもしろく美術の生涯にはおのづからことなれる制作の苦心のほどより利根河畔の風色のうちに置かれたる境涯の静かさまで同情の心ふかく拝読仕候」と書いている。ここにも一つの「場」の存在が感じ取れるのだが、やはり「火曜日の新茶」が「美術家は娶れるが幸か、娶らざるが不幸か」「われはいかなる生涯を送るべきか」を中心に展開していることに注意すべきだろう。花袋が「渡頭」で描いたような彼一流の夢の世界ではなく藤村は観念的かも知れないがもつと現実の世界に眼をやり、すでに結婚前の明治三十一年の時点で『水彩画家』の成立を先取りしているのである。藤村にとってこれは、いわばとっておきのテーマだったのだ。更に興味深いことに「火曜日の新茶」には「狂」「痴」「精神の自由」などということばがすで見えることである。が、「破壊者、革命家なる渾名を荷ひ、或は狂に呼ばれ痴と言はれ」という文脈には、恐らく背後に北村透谷の面影がある。また、「試みに名ある詩人が伝記などを繕くに、その家庭は多く不幸の歴史を示すにあらずや」という一節の存在も注意されよう。つまり明治三十一年の時点では、藤村の発想がかなり外側から規定されてしまっているということだ。いや、これは明治三十一年という時点に限られたことではないだろう。筑摩書房版『藤村全集』一六巻「初期作品集」をひもとくだけでもよい。如何に藤村の二〇代、その青春が外国文学に彩られていたかが理解出来るだろ

う。『水彩画家』の中の、「斯の（清乃との）美しい交際を考へる度に、伝吉は種々な男女の記録を想起すのであつた。さすがに歐羅巴の自由な風俗——楽しい男女交際のありさま——広く世界を覗て来た其眼から見比べて考へると、東洋の習慣はいかにも堪難い。西の国の名高い人々のまじはり——重貞の尼女にかしづく僧侶のあはれさ、女友に交を結ぶ詩人のをかしさ、名媛を侍女に持つ王のけだかさ、哲学者の慰藉、美術家の蘇生、さては歴史のなかに記してあるやうな古代の男女のことまで考へ及して、多くの人々が自分達と同じやうに異性の交際から励まされ、慰められ、温められたことを想起すのであつた」（六）という一節も明らかにそうした延長上にある。が、『水彩画家』の世界はそこにとどまっていない。いや、とどまらなかったのだ。藤村は自分自身の結婚とその後一年間にわたる苦しい生活を通して、現実の重みを痛いほど知らされた。どんなに書物から詳しい知識を得たとしても、それは重い現実の前ではひとたまりもないであろう。『水彩画家』にはそうした驚きと喪失感が生々しく定着されている。が、そうした実感こそ借りものではない藤村自身のものなのだ。それにしても『水彩画家』冒頭の伝吉のヨーロッパでの見聞きを記した部分は、何と虚しく眼にうつて来ることだろう。藤村は三宅克己や丸山晚霞から外国の話をつぶりに聞いていた。が、それを聞きながら藤村は何を思っていたのか。藤村は自分の世界にじっと息をこらして沈潜する。『水彩画家』が伝吉の帰朝から始まるのは、こうしてみるとひどく象徴的になつて来よう。「火曜日の新茶」はこうして現実の力によつて壊されることにより、

『水彩画家』として新しく生まれ変わって行ったのである。

私達は『水彩画家』の結末近く、「去年の新しい生涯も、今年是最古い生涯と成つた。伝吉は復た別に新しい生涯を尋ねて此世の旅に上る人となつたのである」(十二)という含みの多い表現を見出す。これは青春の持つ観念性が「旧い生涯」として対象化され、現実を根を下ろした『水彩画家』の作品世界が「新しい生涯」として生まれたことも意味しているよう。が、その「新しい生涯」すらも現実そのものでない。静止した現実観念に過ぎないからだ。こうして、生まれたばかりの『水彩画家』の世界も、作者自身の手で壊されて行くだろう。〈書く〉とはそういうことだ。この一節はそうした藤村の作家としての永遠の宿命の自覚をも意味していたのである。藤村は絶えず「新しい生涯」||「新生」を求め、いや求めざるを得ない人間なのだ。

*

人間のこころの奥底には、種々な方向に向かうベクトルがあり、それがあつた時は合一し、ある時は交差して不思議な緊張関係を生み出しているのではないだろうか。私のこれまでの作品分析が、『水彩画家』の持つ〈奥行〉をどの程度説明出来たかはわからない。〈奥行〉をどう捉えるかということは文学作品をどう捉えるかということであり、それは人間をどう捉えるかということにつながるからである。恐らく人間は誰でも自分のこころの中に〈奥行〉の世界を持っている。多くの場合に気付かないのだから。というより〈奥行〉の世界は芸術作品の中に定着されて初

めて、息づき始めるともいえる。比喩的にいえば、〈奥行〉は描かれるものであるし、描くものでもある。そして、それは他でもない文学作品という生きものの持つ呼吸なのだ。

私はこれまで作品の具体的な分析を通して、作者と登場人物との関係を考えてみた。そして平面上ではそれぞれ別の人間であるように見える伝吉が、お初が、直衛が、清乃が、更には母親すらも、角度を変えて〈奥行〉といういわば三次元の世界の中では血を分け合った存在であることを確かめて来た。それは、自分でもあり自分でもない自分が存在することなのだ。そして、そうした時初めて人間は本当の自由を獲得することが出来るのだろう。〈奥行〉があるということは、作者の心情が自由に息づくことに違いない。その世界の中に、あたかも血液が体中を循環するように作者の心情、情念が息づくことに違いない。〈遠近〉の世界にはそれが無い。いわば心情が乾き切つて窒息状態にあるのだ。自分の感情を殺したあの「雲」(明治33・8「天地人」、『落梅集』所収)という観察記録は正にそれであろう。では、藤村の詩の世界はどうか。どこかに感情が広がって行かない部分が残るのは、外面だけでなく内面の心情においても一つの様式に捉われてしまい、真の〈奥行〉が存在出来ないためだろう。対話体を用いたりする工夫も、見せかけの〈奥行〉しか生み出していないといえないだろうか。やつとのこと息づいている感じなのだ。その意味でも詩から散文への移行行きは必然だったといえる。藤村の内部に、それをとんだん循環させなければならぬほど自己の血液が生み出されていたからである。私は〈奥行〉に関連させて

呼吸ということばを用いた。図式的に言えば、藤村の呼吸を最も特色づけるものは、告白と隠蔽ということに違いない。この二つの衝動が一つの作品の中で、あたかも動脈と静脈のように働いている。そうすることによって不断に息づいている。恐らく『水彩画家』においてはそれが無意識のうちに純粹な形で行なわれている。作品自体の動きがそれを可能にしたのだ。藤村はこの告白と隠蔽という呼吸を、次の段階として意識的な形で造型し始める。

その作品が何であるかは、もはやいうまでもないだろう。

藤村は『水彩画家』の中で、伝吉が作品を製作しているところを描いていない。少なくともそこには製作の、創造の喜びはな

い。が、藤村は描かれざる一枚の絵を伝吉が描いていたことを描いたといえる。『水彩画家』と名づけられた不思議な肖像画がそれだ。それはあたかもジッメルがいうレンブラントの描く肖像画、自画像のように息づいている。そして、そこにはあるのは「人間の生の全体」のいわば「収穫の瞬間」に他ならないのである。これまでの自己の歩みの意味づけに他ならないのである。

* テキストは筑摩書房版『藤村全集』を使用した。

(一九七四・七・三)

新刊紹介

宮野光男著

『有島武郎の文学』

本書は、昭和三十八年から四十八年に互る著者の有島武郎に関する論考を纏めたものであり、「あとがき」に記されているように、「文学におけるキリスト教受容と定着の問題の考察」として、それがなされているのが特色である。

第一部は、「精神的側面からの考察」として、有島思想を、その自然観を通し

て、キリスト教的側面から考察しており、中でも、「教会退会後の自然観をめぐって(一)(二)」では、有島思想の中核をなすローファ的存在を、「人間イニス」として解明し、有島の精神史を後付けようとしていく。第二部は、「作品論」として『或る女』と『三部曲』が取り上げられ、『或る女』論』では、『グリーンブス』の田鶴子像から葉子像への変化を、聖書に見られる女性像(マグダラのマリヤ等)と対置して論及している。また、有島武郎著作集第十輯として刊行された『三部曲』の諸作品を、『或る女』解明の重要な作品として取り上げ、

『或る女』を頂点とするそれ以前の作品の帰着点と、それ以後の出発点を画す作品とする位置づけが試みられている。第三部では、「末光績」とその義姪の「菅原末」という二人の有島と交友のあった人々が紹介され、新資料として、末光績三(續の次弟)宛書簡及び末光績宛書簡各一通が収録されている。

(昭和四十九年六月、桜楓社刊、「近代の文学」五、A5判三一〇頁、定価三八〇〇円)