

# 島崎藤村『水彩画家』論

細川正義

## 一

『水彩画家』は明治三七（一九〇四）年一月号の「新小説」に発表され、明治四〇（一九〇七）年一月に春陽堂から刊行された『緑葉集』に収録された。『緑葉集』は序文で藤村が「二三の短篇を除いては、すべて千曲河畔の物語とも見らるゝであらう」<sup>(1)</sup>と記したように、集中に編まれた短篇八篇は明治三九（一九〇六）年作の『朝飯』『家畜』を除き『藁草履』以下六篇は、明治三二（一八九九）年春の作者の小諸行きによつて開示された作品群で、『水彩画家』はその中で明治三七年一月に発表されており、その関係からもこの作品の手法を、明治三九年三月の『破戒』に先駆けての、所謂作者の詩形式から散文への転換の意味を探る上で重要な位置にあるものとして捉えられてきた<sup>(2)</sup>。『水彩画家』は鷹野伝吉と妻初子の夫婦の危機の問題が重要な要素として取りこまれている。この出来事は藤村自身が明治三二年四月の結婚間もなくに妻冬子との間で経験したことを素材としており、これは後の『家』上巻五、六章でも詳細に取り上げているように藤村の青春においてかなり大きな出来事であつたことは言うまでもないし、このことで人生を「眺め入り」凝視する姿勢を強く持つようになったことが、藤村のロマンティズムからリアリズムへの転換に大きな影響を与えることになったことも推測できることである。

従来作者の詩から散文への転位の必然性としては、例えば三好行雄の

「緑葉集」は青春のおわりを自覚した藤村が青春の遺産としてうけつた愛欲の「恐怖と哀憐」を自然の盲目的なとなみのなかに織り込むことでその幕をあげたのである。<sup>(3)</sup>

の論が示すように、作者の青春の喪失の自覚と嘆きにポイントがおかれ、その詩形式の断念を内面から迫られた芸術上の苦悩と、更に小諸行き後間もなく結婚した妻冬子の不義の発見に誘発させられた形で襲ってきた愛欲への「恐怖と哀憐」、そうした暗く閉ざされた現実認識が、十川信介氏等に注目されるところの藤村独自の「緑葉」に付加された自然の慰藉と励ましと、信州の山々の雄壮な装いと山あいを流れる千曲川河畔に広がる自然の風物とに促されることによって新しい芸術表現に向ったという見方が論じられてきた。<sup>(4)</sup>そうした見方の基調におかれているのが、作者の青春の喪失の自覚と嘆きであるが、確かに『夏草』以後繰り返し語っている青春の喪失を実感する作者の孤独と嘆きは見逃せないものの、例えば自ら青春と芸術の春の到来を謳歌した成果であると認じる『若葉集』が一面三好の表現を借りれば〈『若葉集』伝説〉ということになるが、いわば作者の内的観念の操作によって構築された実態をともなっていない幻像の春でしかなかったことを考えても、作者の繰り返し青春の喪失という認識の中にあるその「青春」の実態そのものから問い直してみる必要がある。

『春』の結末で捨吉が「自分のやうなものである、どうかして生きたい」(百三十二)と語る言葉は、作者藤村が同じように明治二九(一八九六)年九月に暗く閉ざされた暗澹たる実生活から逃れて陸奥みづのへに向った時の心情を物語るものでもある。芸術への希望と実生活の重圧という相克の中で押し寄せる現実の重苦から一切を切り離し逃れていった宮城野では「胸の水」が解けてでるごとく春の喜びをうたいあげていく。陸奥の自然の風物の慰めの前に傷ついた心を横たえ、安らぎと励ましの温もりの中で内から溢れる情熱に導びかれるまま自由に心情を表現していった、その点では陸奥での詩業そのものは正に作者の芸術における青春の到来だったといつてよい。しかしそうした詩業によって

成った『若菜集』の世界が正確に作者の人生における青春の遺産たり得るかと言えば必ずしもそうはいえない。本稿では詳細な検証は省く<sup>(5)</sup>が例えば集中編まれた「逃げ水」の中の次の箇所である。「なつかしき君とてをたづさへ／くらし冥府までもかけりゆかん」<sup>(6)</sup>。先に『若菜集』の春が作者の観念の中で構築された認識を先だてた観念の春であると述べたが、この「逃げ水」の一文が暗示することく、「人生の春」の到来を明るくうたいあげた詩世界が、その裏面には作者の強引な自己肯定に根ざした罪の自覚に纏わる暗い情念への怯えを内包していることは見逃せない。後年藤村は「太陽と言葉」の中で次のような一文を記している。

わたしは三十年の余も待った。おそろく、わたしはこんな風にして、一生夜明けを待ち暮すのかも知れない。<sup>(7)</sup>この言葉は、再び「若菜の春」が到来することをずっと待ち望み続けたという内容である。『若菜集』の春を「人生の春」の到来だとして繰り返し回想する作者のこの認識は、詩業において獲得したとする〈春〉が、しかしそれが真の「人生の春」をまだ実現し得ていないことを示す意味深い言葉である。言わば一見相矛盾した心情、若菜の春を幻像の春と知りつつなおそこに「人生の春」を見て追いつめ続ける心情であるが、しかし反面実はそこに仙台での詩業の早い時期での断念が青春の喪失であったとする自覚にあるとする作者の実感するその青春の実態の有り様が探られるところでもある。

『若菜集』の成立を境に青春を過去と見る認識は『夏草』以後の詩

あ、なつかしの古里よ／国を立ちいで春秋の／長き夢をば重ねつ、／今帰りきて佇立めば／樹蔭はもとのふかみどり／梅の梢に葉がくれて／鳴く鳥の音もこ、ちよや（緑の樹かげにて）<sup>(8)</sup>

楽しきはうらぶれ暮し／泉なき砂に伏す時／青草の追懷ばかり／悲しき日楽しきはなし（胸より胸に）「あ、さなり君のごとくに」<sup>(9)</sup>

等に窺えるように、仙台での「若菜の春」をすでに過ぎ去った過去のものとして回想し詠嘆する試みの中で、その認

識が一層明らかにされていく。先に『若菜集』の春が作者の觀念の操作によって構築された幻像の世界であると述べたが、『夏草』以後の詩業がその偽装によって構築した世界においても恰もそこに「春」の実態があつたかのように回想し〈心の酔<sup>40</sup>を重ねていく中で、『若菜集』の詩業が確実に華やかな青春を語り得た時であつたということを獲得していつているという関係は注目される。言い換えれば青春に対する醒めた意識を先だてながらの『夏草』以後の詩業が、逆に『若菜集』の「時」に過ぎ去つた青春、過去としての青春の実態化をさせていくという働きを加えていくことになるという視点であるが、そう考えれば『夏草』以後繰り返し語られる青春の喪失への嘆きというのは、すでに醒めた意識の中にあつては再び立ち帰ることの出来ない若菜の春への詠嘆ではなく、むしろその『夏草』の詩業の中で作者が見据えていたのは『若菜集』の時の青春を今は失つたものだという視点で認識しようとするその一点にある実感、或は寂寥感ではなかつたかといえる。極言すれば『夏草』以後の詩業はこの寂寥感と対峙するところにあつた、寂寥感の実感を試みるところにあつたといえよう。

例えば『夏草』のあとに「夏草の後にしるす」として次の一文を示している。

げに、美妙なる色彩に眩惑せられて内部の生命の捉へ難きを思ふ時、人力の薄弱にして深奥なる自然を透視するの難きを思ふ時、芸術の愛慕足らざるを思ふ時、古人がわが詩を作るは自己を鞭つなりといへる言の葉の甚深なるを嘆ぜずんばあらず。夏草はわが自ら責むるの児にすぎざるのみ。<sup>41</sup>

注目されるのはここに「わが詩を作るは自己を鞭つなり」「夏草はわが自ら責むるの児」の言葉が記されている点である。『若菜集』がその詩世界自体は暗い情念を内包した幻像に包まれた春を示しているも、「自分のやうなものでも、どうかして生きたい」という〈飛躍への期待〉が陸奥の自然への呼応した地点で〈心の酔〉のままに自由にうたい得たという点では確実に青春があつた。いわば詩作の途上にこそ青春があつたということになるが、『夏草』以後の青春の終焉の自覚と詠嘆にたつた詩作が、それが故に否定的ではあるが、そこに示された「自己を鞭」ち「自ら責

むる」為に試みられたという独白を手懸りに考えるならば、『夏草』以後の詩業は、単に若菜の春の再現をめざしたのではなく、かつて陸奥で（飛躍への期待）を胸に抱いて（心の酔）のまま詩業を重ねていった方法への反省と、詩業への情熱の再生の意図に於いてあったといえる。つまり青春の終焉を経過したという意識を先立てながらの詩業は、一方で喪失感に喚起される寂寥感の獲得をより明確にさせるという効果を含み、更には、その寂寥感に一切を集束させていく情熱を湧起し、情熱の中に意識を凝縮していく中において再び春の予兆が芽生えてくることを希求していったというように考えられるのではないか。

水本精一郎は藤村の『夏草』以後の詩業を「自己解剖」の試みから新たなものを産み出していくための「スタディとしての意識化」の視点に於いて考察されている。

スタディはまず自己の浅薄な理論では到底太刀打ち出来ぬ現実の重厚さ、複雑さの前の佇立からはじまる。／い  
わば頭による理解だけでは現実を理解し得ぬことを実感をこめて体得するわけである。<sup>12)</sup>

藤村の内部におこったスタディへの試みの意識をこのように分析されているが、更に『夏草』以後の青春の喪失の地点と、詩から『緑葉集』の散文への展開という流れに於いて考えるならば、『夏草』以後の試みとしては、暗澹たる実生活と芸術との煩悶からの救済を、（心の酔）にまかせて構築していく方法で試みた『若菜集』の反省に立つて、その『若菜集』の方法では留保させられた暗い情念、「頭による理解」と観念の操作では到底解決出来ない暗い情念への恐れに対して、それを寂寥感という嘆きの地点に全的意識の集束という方法によって超克していこうとしたのではないかと考えられる。言い換えれば水本の指摘されるスタディの試みは、その暗澹たる認識に対して、そこを青春の喪失と寂寥感に見たてて一切の詩情を凝縮させていく方法に於いて考えられよう。例えば『水彩画家』での伝吉と初子の会話で初子が

『だつて、さうぢや有りませんか。狂といふものは児童のやうなもので、泣いたり笑つたりして、貴方のやうに

考へてばかり居りませんもの。』(九)

と言うところであるが、伝吉が日頃から夫婦のことであり実生活のことでありを考え過ぎるほど考え、スタディへの準備をしていることが伺えるところである。

詩情の凝縮では到底解決出来ない人生の重量を実感したとき藤村は詩を捨てて、更に自己分析への意識の凝縮へと方法を転換していった。『夏草』以後の作者の語る青春の喪失感はいわばそうしたスタディによる自己凝視における自己救済の試みの過程に於いてなされたものであるといえよう。

## 二

『夏草』以後の詩業に、作者の人生凝視による自己救済の希求を基調にした詩から散文への移行の試みの過程としての意味を見い出すならば、その過程において繰り返し語られる青春の喪失と嘆きは、それは『若葉集』の春に対する詠嘆と回想というものとどまらず、むしろそうした喪失感を先立てた試みが獲得していく寂寥感の実感の中への佇立を明確にさせたことにこそ意味があったといえる。『緑葉集』が『夏草』以後の詩業の試みの展開に於いて考えられるのは、三好が『緑葉集』の成立の背景に藤村の青春の喪失とその代償に得た暗い血にまつわる情念の自覚を指摘されたところにも窺えるが、その青春の喪失という認識を喪失の実体感を得ようとする意図に見る視点はまた、重要なテーマとして内在する愛欲の「恐怖おそれと哀憐おはれみ」に対しても、畑実氏の指摘にあるような、『緑葉集』全篇は「女性に対する不信の情と、その裏がえしの自己の血に対する悩みの告白である」とした見方<sup>(3)</sup>に留まるものではなく、更に作者の自己凝視の視点との関わりに於いて受けとめられる必要がある。その点作品の〈奥行〉という見方で『水彩画家』を論じた中島国彦氏が作者のそうした暗く重い自覚が一層、詩から散文へ向わせる契機となったという説を

展開しているのは注目される<sup>(14)</sup>。

例えば亀井勝一郎は藤村の手法を次のように指摘している。

自分がいま成り得たところの原因、自分の生の原因の確認によって、それを自己の再生、あるひは新生の土台たらしめようというのが藤村の一貫した態度である。<sup>(15)</sup>

それは『水彩画家』以降頻出する登場人物にとらせる「眺め入る」態度にも通じるが、『水彩画家』に続く差別問題に踏み込んだ作品である『破戒』は言うまでもなく、後年のいわゆる新生事件といわれる姪との不倫を告白した『新生』にしろ、『春』『桜の実の熟する時』などと一貫した作者の方法にもなっていく。亀井の指摘は藤村が自らの足あとをたどって行く時、その自らの軌跡への徹底した凝視が常に、そこから飛翔してくる新生希求の土台となるエネルギーを誘発するものであったことを示している。即ち作者に内在する自己凝視が、それが現実への解決を意図するものであるというのではなく、暗澹たる実生活への凝視のエネルギー自体が、例えば後年の「太陽の言葉」に記された「自分の内部にも太陽の登って来る時のあることを知った」<sup>(16)</sup>にあるような救いの世界へ飛翔していく一点を見据えていたということである。『水彩画家』についていえば、妻の裏切りという最も苦痛の部分を描いても、やはり作者の視点は、実生活への絶望にとどまり詠嘆しているのではない。むしろそこではぬきさしならない暗い状況の設定とそこへ対峙することが、実は作者の試みの意図の根底にすえられていたのだといえるのである。

『水彩画家』では次のように記している。

伝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。(一六)

そして「剛健な気象の伝吉とはいひ乍ら、この寂寥には堪へられなかつた」(一六)とつづく。妻の秘密を知った伝吉が一旦は離婚を決意し、それを思いとどまったあとの感慨であるが、それを中島国彦氏が

青春の悔い、痛みを裏側に持つ『水彩画家』の嫉妬は持続する。<sup>(17)</sup>

と指摘されたこの伝吉の思ひは、いわば『旧主人』以下の主人公達が等しく佇んでいる解決困難な深い孤独と寂寥感の地点でもある。即ち伝吉が〈信ずる心〉を失って味わう孤独な思ひは『旧主人』の綾さんの

『あ、あ、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、さんく思ひやつて涙は絶間もなく美しい御顔を流れました。<sup>(18)</sup>

というところにも通じている。かつては華やかな明るい部分をもっていたものが、それを失った地点に立たされた時味わう孤独と寂寥であるが、『旧主人』以下『藁草履』の源、『老嬢』の瓜生夏子、『水彩画家』の鷹野伝吉へとうけつがれていく『緑葉集』のこれらの試みを『落梅集』から『緑葉集』へと展開にさせていった作者の意図と呼応させて考えるならば、そうした方法の中で『緑葉集』において獲得しようとしていたのは、いわば『旧主人』以下を経過して『水彩画家』の伝吉に集束した形で実態化される愛欲への恐れと嫉妬という解決困難な孤独への嘆きと寂寥感の地点ではなかったかということが考えられる。

## 二二

八月の日は高く樹葉の茂みを漉れて、ところく花やかな光を落して居りました。例の草の上——楽しい物語した草の上は、いつ来て見ても新しい。緑蔭はどんなに孤独の心を慰さめるものでせう。<sup>(19)</sup>

『老嬢』の瓜生夏子の嘆きが語られる一文は、孤独と寂寥と、そして自然の慰藉、「緑葉」に託された意味が探られるところだが、しかし作品での夏子の生涯は、そうした慰めの中に救われていくのではなく、乳母の家で私生児を産み、発狂するという悲惨なものでしかなかった。そうした状況は『旧主人』以来の主人公が、形こそちがえそれぞれ到達する運命でもあったわけだが、しかし『緑葉集』の「場」から『破戒』へと展開していく、換言すれば『水彩画

家』の鷹野伝吉と初子が愛欲と嫉妬の煩悶と孤独を克服して現実を受容して現実の中に佇立して進んでいこうとする第三の結婚に象徴される人生と芸術に対する決意に到達するまでの意味と必然が探られなければ、彼等の到達した運命とその解決はまさに唐突な形で彼等に背負わされた暗く粉飾された状況でしかなかったわけである。

そこで注目されるのが『老嬢』の緑蔭の下で孤独の心を慰められたという夏子の語る次の箇所であろう。

自分も亦、決して胸の秘密を打開けない——緑蔭を彷徨<sup>さまよ</sup>ひ乍ら、乳房を押へて懊惱<sup>あうのう</sup>する筈でせう。<sup>(20)</sup>

『落梅集』の「胸より胸に」の「吾胸の底のこ、には」と題された詩には

吾胸の底のこ、には言ひがたき秘密住めり<sup>(ひみつこ)</sup><sup>(21)</sup>

と表現されている。夏子にとって緑蔭は孤独な心を慰めさせてくれる場であるにもかかわらず、「胸より胸に」で「言ひがたき秘密住めり」と示された胸の「秘密」を打開けようとしないうで、ただ「乳房を押へて懊惱<sup>あうのう</sup>する」ばかりである。そうした『老嬢』の視点は、『破戒』への展開の契機に於いて重要な位置にある『水彩画家』でも、新しい家、新しい結婚、新しい芸術を夢みて揚々と帰朝した伝吉が、いわば夏子に通じるような位置に遭遇させられた時、妻初子の「絶望の初子より」と認めた手紙を手にして、妻への不信と絶望の位置に追われたとき、その深い悲哀と怒りの心を抱いて登った岡の上で、

丁度、流浪する旅人のやうに、伝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。<sup>(四)</sup>  
と、直接的な解決の道を模索し選択していこうとするのではなく、自らを襲った出来事そのものの前に、そして夫婦の生活のただ中に佇立するのである。そして、

・ せめては心の痛を忘れたさの熱心から、伝吉は眼前<sup>めまへ</sup>の秋を写生する気で掛つた。<sup>(四)</sup>  
・ 地から勇気を掴んで、むつくと伝吉が起上った頃は、風もぱったり歇<sup>や</sup>んで居た。<sup>(四)</sup>

と続いていく。十川氏は『緑葉集』は『水彩画家』を境にして嘆きと肯定に区別されると指摘しているが<sup>(22)</sup>、「緑蔭

を彷徨ひ乍ら」「言ひがたき秘密」を抱いたまま絶望しはてる夏子から、「眺め入り乍ら考へ沈んだ」地点から「地から勇氣を掴んで」立ち上っていく伝吉へと受け継がれていく展開に着目して、『水彩画家』が緑葉の新たな方向を示唆した作品である意味が探られるところであろう。極言すれば、『水彩画家』の意味はそうした伝吉の絶望と孤独を抱いて解決のつかぬままの煩悶が、やがて自然の慰藉に励まされて救いへ飛翔していく、伝吉に託された作者の願いはその暗澹たる現実の場そのものの確保とその状況への佇立であり、更にその佇立への情熱に支えられて、そこから飛翔してくる救いへの希求、即ち夏子の懊悩から絶望へ、或は『落梅集』の「言ひがたき秘密」の意味もそこに呼応して考えられると思われるが、結論的に言えば『水彩画家』の意図は、作者の実体験をもとに作品を構築していった外的状況ではなく、その絶望への佇立から救済への希求という伝吉の内面に視点を据えて一切を集束させていく方法に於いて考えられよう。その伝吉を導いた力としては下山嬢子氏<sup>四〇</sup>が、この「地から勇氣を掴んで、むつくと伝吉が起上った」ところに対し高橋昌子氏がその時の伝吉が「自然」によって感謝されたということを指摘していることを取り上げて<sup>四一</sup>、むしろそこには「自然」の力によってではなく伝吉自身の力による変化を指摘している。私は「自然」の力を否定するものではないが、鴉が暗示する死と対置し煩悶しながら自らのうちから生へ方向を選択肢を導いてきた伝吉の強さがここでは強調されるべきであることは首肯できる。しかし、この段階ではまだ躊躇があることも見逃せない。そのことが伺えるのが伝吉の次の言葉である。

あの声が画ければおもしろいんです。さて、画けません。なか／＼あの野の鳥の歌が絵にあらはれて呉れないか  
ら困る。(七)

「あの声」「あの野の鳥の歌」は、人生の深刻さよりも自然の恵みを示している。洋行帰りの伝吉は「新しい芸術」を目指してロマンティズムの中に自らの芸術の発展を夢想していた。しかし、「新しい芸術」は画けず、しかも意気揚々と帰朝後に画いた三〇枚の画をもって東京の画廊にならべたが、一枚も売れなかった。洋行によって獲得したと

思っていた自らの自然と一体化した絵画を描く境地からは乖離している心情を痛恨させられるのである。

#### 四

明治三四年三月三〇日に田山花袋に宛てた手紙<sup>四</sup>は藤村がハウプトマンの『ローンリーライブズ』、『寂しき人々』を読んで、その頃に『水彩画家』を書いたことを推察させる。「生存の苦痛とか孤独の生涯」即ち伝吉に余儀なくされた生き方を作者はハウプトマンの『寂しき人々』の影響で書いたと言うわけだが、確かに『水彩画家』には伝吉にしろ、清乃、初子と登場人物達が寂しさを共有する位置にある。ただすでに指摘されている藤村がこの『ローンリーライブズ』を『寂しき人』と訳したところに、一見作者の視点が伝吉固有の寂しさにのみ比重がおかれているように見られなくもないが、「絶望の初子より」と認め、『旧主人』で綾さんが自分の不幸な境遇を欺いて呟いた「あ、あ、着物も何も要らなくなっちゃった」と言って泣きくずれる初子にしろ、或は伝吉の孤独に最も近い人物として描かれる清乃にしろ彼等は多少の差はあっても等しく寂しさと孤独を共有する位置に捕かれている。

そうした登場人物達の心理の交錯に導びかれて『水彩画家』は、作者に内在する青春の喪失感の実態化の試みとそれに纏わる孤独感への対峙においてストーリーの展開に従って、その寂寥と孤独の感を一層深くし、より深刻な形で定着させているといえるのであるが、更にそうした作品に託された孤独と寂寥感を作品構成の意図に於いて考えるなら、そこにもう一点見逃せない点があげられる。それは留学によって思わぬ成功と名声を得て帰朝するという伝吉の設定である。

新しい生涯は開けた。

過去を考へると、自分の境遇は悲惨で、貧しい寂しい月日を送って居た為に、伸<sup>の</sup>したいと思ふ羽も伸すことが出

来なかつた。新しい家庭、新しい交際、新しい画室、新しい製作——何といふ美し思想だらう。現世の歡樂の香を放肆に嗅ぐ時は、今到着した。斯う考へて、伝吉は此山家に帰つて来たのである。(壺)

芸術の旅を終えて「新しい生涯は開けた」と意氣揚々と帰朝した伝吉、そして彼は早速「新しい画室」を造る為に夢中になるわけだが、その「新しい生涯」とともに想起される「新しい製作」への夢と希望に燃えて酔つたような日を送る伝吉に対して母親が、

去年の秋まで無暗に世の中を悪く言つて見たり、高い山に登つて野宿をして見たり、深夜に剣を抜いて詩を吟じて見たりした兄さんと、今年の秋洋服を着こんで、葉巻を咬へて帰つて来た兄さんと——ねつから内部は違はねえ。去年の秋は彼方の極端なら、今年の秋は此方の極端だ。(弐)

といつて彼の夢心地の日々に対して厳しい言葉を投げているのも注意しなければならない。洋行前と洋行歸りとを全く違つた認識で考えようとしている伝吉に対し、どちらも「ねつから内部は違はねえ」という実生活に深く根をおろした母親の認識はまたその言葉を母親に言わせた作者自身の、伝吉の洋行前と後を冷静に眺めた位置からの述懐でもあつたはずである。『水彩画家』が小諸義塾の同僚丸山晚霞をモデルにしているのは周知のごとくであるが、しかし実際には実在しなかつた母親に託しての述懐は、作者の内面に於いてはかるなら、それは藤村自身の経験した旅による曙の到来、即ちかつて陸奥への旅とともに唐突な形で輝やかしく開示した『若菜集』の春を暗示していると考えられはしないか。そうしてまた「斯う考へて、伝吉は此山家に帰つて来た」はその若菜の世界をひとときの幻とも夢とも感じる作者が作品に向う今は、その実感と、そしてそこを通過した者が醒めた意識を再び鼓舞して暗澹たる現実へ歸つてきたのだという認識を示しているといえる。

先に引用した「伝吉は(略)眺め入つた。眺め入り乍ら考へ沈んだ」に続いて次のような感慨が示されている。

向の岡と岡との間にある道を、布引へ通ふ旅人の群が通る。伝吉は、住宅も画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。(四)

絶望的状况になると旅への希求が浮び上ってくるのは作者の体質でもあるが、作品の中で伝吉にとってそれが、

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。

即ち、旅が「此世の旅」として認識されるに至るのは重視してよい。そこには先に述べたように陸奥への旅立ちで獲得した若菜の春が、作者の強引な自己肯定の方法でなつた、いわば幻像の春でしかなかったという認識が重なると考えられる。言い換えればそうした若菜の春を、すでに青春の喪失感を先立てる地点に立つて眺める作者にとって伝吉が通過してきた旅は、再び彼を〈心の酔〉に誘う地点であるという認識があつたであらうし、そう考えれば『水彩画家』では旅から帰つた伝吉には再び旅は用意されてはゐなかつた。「新しい生涯を尋ねて此世の旅に上る人」となるべき必然ははじめから余儀なくされてゐたといえる。いわば伝吉にとって「此山家」は残された唯一の場所であり、例えいくらそこに横たわる現実が暗澹たる暗い絶望と寂寥に包まれていても逃れることの出来ない、彼はそこでは(一方で〈漂泊の生涯を慕ふ〉旅へのあこがれを抱きつつも)ただ石の上に腰かけてその実態の中に「眺め入り乍ら考へ」に沈潜していくしかなかつた。

『水彩画家』はやがて伝吉の「第三の結婚」、即ち「新しい製作」への覚悟を告げる。『水彩画家』を『破戒』への展開の過程と考えるなら、『破戒』が捨吉の告白による旅立ちの獲得にテーマがあつたのではなく、その告白と隠蔽の克藤の中で〈内部への戦い〉を増していく心理変化の客観化に於いて価値があつたように、その先駆けとしての『水彩画家』はいわば「此山家」の実生活の地点を唯一の場所として漂泊の旅にも赴かず、絶望と寂寥に閉ざされた現実じつと佇立する場と状況の獲得にこそ意義を認め得るだろう。そして伝吉が「野の鳥の歌」が画けたらと言つた言葉に呼応して考えるなら、伝吉に託そうとした春の芽生えとは、それが実生活上の解決からではなく、一切を拒絶された状況の中にわずかに自然の慰藉をたよりに佇立する伝吉内部に訪れる春の芽生えであつたと考えられる。妻

の裏切り、清乃との別離、誰にも理解されない孤独と寂寥の場とはむしろそうした伝吉に託された春の芽生えに必要な場であつた。「緑葉」の安らぎの中で抒情に流されてしまうこともなく、或は漂泊の旅に救われていくこともなく、与えられた状況に対してただじつと眺め入っている姿、その現実への徹底的凝視の態度こそ『水彩画家』が作者の内部に春の訪れを告げる最も必要な地点であつたといえよう。

## 五

『水彩画家』が暗澹たる場の設定とそこに佇む伝吉の内面に於いて、現実の状況から逃れることを放棄した〈場〉への徹底した凝視と、そこから飛翔してくる〈息吹〉の獲得の方向に視点が据えられていたことは、また一方で、「漂泊の生涯を慕ふ心が復た胸を衝いて湧き上る」（拾壺）と伝吉が回想するように、是までも人生において行き詰つたときにはしばしば試みた、現実逃避としての旅を「石の上に」「腰をかけ乍ら思ひ沈」（拾壺）み自己の内奥と対峙することで、断念し〈現実〉に佇み続けようとする態度にも注目しておく必要がある。例えば次の箇所である。

成程社会（あひなか）といふものから言つて見れば、直衛さんのやうな人は——罪人だろう。しかし、彼程可憐な真面目な罪人が世の中にあらうか。譬へて見るなら、恋は洪水（おほみづ）だ。いくら他が堅固な堤防（つづみ）を築いたつても、そんな堤防は衝き破つて出る。（参）

人間の内なる本能の発現と、それが必然的に関わつていくべき現実、その一線に於いて作品が現実と内部世界の接点をいかに超克し、価値を見据えようとしているかが窺えるところだが、その検証は例えば『緑葉集』以前の『うたたね』に描かれた視点からも考えられる。

心のうちを比べて見れば、縄目（なはめ）にかゝつて、今殺されるか、今殺されるかと、首を延して苦しんでゐる身も、東

へ逃げ西へ逃げて置所おきどころのない身も、悲みは同じことであろう。<sup>28)</sup>

小一が捕虜を逃してしまふところで、社会と自己の内面との相克に対して、旅による救済を捨てたとき必然的に関わりを余儀なくされる社会との接点に対してこのような形で見据えていたのは見逃せない。

『破戒』は社会との相克に於いて丑松の告白と隠蔽への心情の揺らぎを前にした内面の劇とそこから超克していくとする人間の現実<sup>29)</sup>に立脚した生命力の客観化に価値を据えて展開されていくのだが、十川氏の言う「緑葉」の第一のイメージである夢の喪失を主題に展開した『うたたね』は、実はその接点に対してそうした抜き難い現実との対峙に於ける内面の劇からの超克という方向を内包した世界を示しているわけで、小諸行のあと書かれていく『旧主人』以下の『緑葉集』中の作品が常にその接点に於いて問われていったのは重要な点である。いわば『水彩画家』の視点もそうした現実に対する価値の確認を背景に、しかもその伝吉が立つ「現実」の場が、退くことも逃れることも出来ない世界として位置づけられ、作品の目指すものとしては、現実の暗さとそこに佇む主人公の苦悩の定着と、更にそこから「新しい生涯」を自覚して実生活に向けて再出発していく一点への凝視と佇立の意志の獲得であったといえよう。そこに、帰朝の時に連れて帰った鸚鵡の死を指摘するのは南明日香<sup>30)</sup>、任苔均氏<sup>31)</sup>である。確かに鸚鵡が死ぬことと伝吉が清乃との決別を決断することが重なり、帰朝以来の伝吉の「夢」の生活は終焉し、現実<sup>32)</sup>に立脚した生活が始まることを示している点で鸚鵡の死を両氏のように読むことは的確である。ただ更に付け加える点として、鸚鵡の死が、雷雨の夜にもかかわらず「つい忘れ、家の内へ入れてや」(拾弒)るのを忘れたことによるのであって、直接忘れたのが弟子の亀一ではあるが、それに気づかなかった伝吉においても、直面している実生活がはるかに比重を増してきているということも推測しておくことが必要であろう。山本昌一氏が『水彩画家』を芸術へかける藤村の信念の表白と見て、その芸術への信念の表白を『水彩画家』から『破戒』へ受け継がれる必然と指摘しているのは首肯されるが、しかしそれを旅と実生活の犠牲の上に成っているとする見方は問題が残る<sup>33)</sup>。間違いなく実生活に佇立

したなかでの「新しい生涯」への志向が示されているといえる。例えば明治三七（一九〇四）年二月勃発の日露戦争への従軍記者の望みがかなえられなくなったとき「人生は大なる戦場である、作者は則ちその従軍記者である」<sup>〔31〕</sup>として『破戒』の執筆にむかった作者の心情である。伝吉に旅に代置するものとして人生を戦場と感じさせ、暗い孤独と寂寥の心を引き摺って更にその現実の中へ降りたっていく、そこを従軍記者の立つべき〈地〉ととらえていることは、即ちそこを自らの〈芸術の地点〉だと認識しようとしているわけで、現実の旅への漂泊を断念した伝吉に、その旅は全く切捨てられたのではなく、その漂泊への志向の一切をも現実直視に立ち向う心情の中へ塗り籠めていった視点が指摘される。暗示的なのは清乃の列車を見送る伝吉の心情である。清乃という自分の孤独と「洋行」でえた〈夢〉の芸術について共有できる存在、いわば緑葉の慰藉のイメージであるがその一切を切捨てて、暗澹たる現実へ立ち向っていく覚悟が示されるこの場面は、言い換えれば実生活のその重さの前に内なる情念と意思を全的に傾注していくことで、「新しい生涯」（拾弑）「新しい芸術」の開示する可能性を見ようとした作者の立場であろう。そして『若菜集』以来作者が待望し続ける〈人生の春〉とはまさにそうした「堅固な堤防」を「衝き破つて出る」情念との対峙という暗がりを通過し超克することを抜きには開けてこないという確認と、進むべき新しい生き方・新たな覚悟を示しているといえる。『水彩画家』はその伝吉の厳しい覚悟の重さと現実直視の姿勢に〈新しい人生〉と〈新しい芸術〉への出発と、春の芽生えを予感せしめた作品であるといえよう。

## 註

- (1) 伊狩 弘『島崎藤村小説研究』『破戒』（双文社出版、二〇〇八年一〇月）一二頁。
- (2) 『緑葉集』『序』明治四〇（一九〇七）年一月（『藤村全集』二巻、三〇三頁）。
- (3) 三好行雄「『緑葉集』の世界」、立教大学『日本文学』第三号、昭和三四年一月、一六頁。
- (4) 十川信介「緑葉集―緑葉の嘆き、活動の潮」「国文学」学燈社、昭和四十六年四月。

- (5) 『若葉集』から『春』にかけての展開については拙稿『『若葉集』の世界』（日本文芸学一一号）『島崎藤村「春」論——春を待つ心』において（『人文論究』関西学院大学人文学会、第五七卷第一号、二〇〇七年五月）を参照下されば幸甚である。
- (6) 『逃げ水』『若葉集』明治三〇（一八九七）年八月（『藤村全集』一卷、六〇頁）。
- (7) 『太陽の言葉』『春を待ちつゝ』大正一四年（一九二五）年三月（『藤村全集』九卷、二六五頁）。
- (8) 『農夫』『緑の樹かげにて』『夏草』明治三二（一九九八）二月（『藤村全集』一卷、二二八頁）。
- (9) 『胸より胸に』『あゝさなり君にごとくに』『落梅集』明治三四（一九〇二）年八月（『藤村全集』一卷、二六八頁）。
- (10) 『落梅集』中「壮年の歌、其五幻境」。
- (11) 『夏草の後にしるす』『夏草』前掲書（『藤村全集』一卷、二二二頁）。
- (12) 水本精一郎『島崎藤村研究—小説の世界』（近代文芸社、二〇一〇年十二月）「藤村におけるスタディ・習作の意味」四四頁。
- (13) 畑 実『『緑葉集』の諸作』『日本近代文学』第一二号、昭和四一年一〇月、一二三頁。
- (14) 中島国彦『〈奥行〉の形成—島崎藤村『水彩画家』の世界』早稲田大「国文学研究」第四四集、昭和四九年一〇月。
- (15) 亀井勝一郎『島崎藤村論』新潮文庫、九四頁。
- (16) 『太陽の言葉』、前掲、（『藤村全集』九卷、二六五頁）。
- (17) 中島国彦、前掲書、六四頁。
- (18) 『旧主人』『新小説』明治三五（一九〇二）年十一月、後『緑葉集』明治四〇（一九〇七）年一月に所収（『藤村全集』二卷、五〇一頁）。
- (19) 『老嬢』『太陽』明治三六（一九〇三）年六月、後、『緑葉集』（前掲書）に所収（『藤村全集』二卷、三八三頁）。
- (20) 『老嬢』、前掲書、三八四頁。
- (21) 『胸より胸に』『吾胸の底のこゝには』『落梅集』（前掲書）に所収（『藤村全集』一卷、二七〇頁）。
- (22) 十川信介、前掲書、一〇五頁。
- (23) 高橋昌子『島崎藤村 遠いまなざし』『Ⅲ自然と狂気』（和泉書院、一九九四年五月、二五一頁）。
- (24) 下山嬢子『島崎藤村』『Ⅲ〈近代〉と〈文学〉』『水彩画家』における（『社会』（宝文館出版、一九九七年一〇月、一五四頁）。

- (25) 田山花袋宛書簡、明治三四（一九〇二）年二月三〇日付、〔藤村全集〕一七卷、六二頁。
- (26) 『うたたね』『新小説』明治三〇（一八九七）年一月（『藤村全集』一六卷、四六三頁）。
- (27) 十川信介 前掲書 一〇〇頁。
- (28) 南明日香「景觀制御装置」としての「水彩画家」―「相模国文」28号（相模女子大学、二〇〇一年三月）。
- (29) 任苔均「藤村「水彩画家」試論―感覚表現を中心に―」「島崎藤村研究」第38号、（双文社出版、二〇一〇年九月）。
- (30) 山本昌一「『水彩画家』試論」「日本近代文学」第二三集、昭和五一年一〇月、七六頁。
- (31) 『緑葉集』「序」、前掲、〔藤村全集〕二卷、三〇四頁）。

\*本稿は一九七七年一二月発行の『九州女学院短期大学学術紀要』第三号に掲載の「藤村『緑葉集』の意義―『水彩画家』試論―」を、『水彩画家』の意義に焦点を絞り全面的に改稿したものであることをことわっておく。