

「私」を語る「私」

—島崎藤村『千曲川のスケッチ』論—

The Narrator Who Speaks for Oneself:

Shimazaki Toson “Chikumagawa no suketti” (Chikuma River Sketches)

上田 あいり

Airi UEDA

はじめに

島崎藤村は明治三二（一八九九）年から旧師木村熊二が創設したばかりの私塾、小諸義塾に教師として赴任し、生活した七年間に詩から小説への移行を行っている。最初の一年程で第四詩集『落梅集』（明治三四「一九〇二」年八月）を刊行するが、翌年には「旧主人」藁草履（『緑葉集』収録）といった小説を作成し、以降詩の発表を行

わなくなる。そして初の長編小説『破戒』^(註1)の原稿を携えて東京へと戻る。この経緯から、詩から小説への移行が小諸において集中的に行われたといえる。

この小説への移行に際して意識されたのが〈写生〉である。藤村は日課として小諸の自然や生活を手帳に書きつけた「スケッチ」（以下、原「スケッチ」と記述する）を七年の間に記している。これを元として書かれたのが『千曲川のスケッチ』^(註2)（大正元「一九一二年」）である。

『千曲川のスケッチ』は原「スケッチ」から一〇年程の隔たりが

あるにもかかわらず、内容の変化や記述にそれほど変化がないとみられ、詩から小説への移行に際して試みられた作品として位置付けられてきた。しかし、藤村は初の長編小説である『破戒』において恐らく三年程の執筆期間を擁して小説の形式を試みている。では『千曲川のスケッチ』執筆までの長い期間に何かしらの試みがあったと問うべきではないか。加えて、『破戒』後に発表された『千曲川のスケッチ』を原「スケッチ」と同様のものとして扱ってしまうことも問題である。本稿では、原「スケッチ」から『千曲川のスケッチ』への変動を、現存しない原「スケッチ」に代わり小諸の写生時代に書かれた作品と『千曲川のスケッチ』の特徴を比較して考察する。さらに『千曲川のスケッチ』を詩から小説への流れの上に置き、藤村が目指した表現を検討していく。これらを論じていく中で藤村の〈スケッチ〉と〈写生〉の差異が見えてくるはずである。

I. 『千曲川のスケッチ』の改稿の問題

『千曲川のスケッチ』は明治四四(一九一一年)六月から大正元(一九一二年)八月まで『中学世界』において連載され、単行本は一二月に佐久良書房から刊行された。信州小諸を中心に、千曲流域の自然とそこに生きる人々の生活を描いた作品である。明治三二(一八九九)年から明治三八(一九〇五)年にわたる小諸生活で書き留めた原「スケッチ」を下地にしている。

原「スケッチ」を元にしてある作品は他に『破戒』(明治三九(一九〇六)年)が挙げられる。湯地孝は『破戒』に投影された「千

曲川のスケッチ」^(主三)において、「千曲川のスケッチ」は「破戒」の主題を決定してあるものではないが「有力な典拠となつてある」として比較考察している。それによれば、『破戒』のそれぞれ「素材的な事柄」、「描写を成してある章句」、「全文的」に類似している箇所は『千曲川のスケッチ』の全項目の過半数に及び、「千曲川のスケッチ」の記實を描寫としてその主題を包み、この主題と描寫を脚色によつて縫合せたものだと言えようが、それも主題を描寫によつて活かさうとするより、むしろ「千曲川のスケッチ」の記實を活かさうが爲に主題を求めたという傾きがないでもない。よつて「破戒」は「千曲川のスケッチ」の記實を文學的に仕立てたもので、「この意味で、「千曲川のスケッチ」は「破戒」の原型であつた」と結論付ける。

『破戒』と『千曲川のスケッチ』の比較の際、湯地は『千曲川のスケッチ』を「文体や形式を整へる程度の加筆であつて、事實の改訂に及ぶものではなかつたらしい」として『破戒』の元となつた「スケッチ」と変わりないものとする。実際、文体や形式に違いはあつたが、『破戒』執筆において原「スケッチ」に小説の形式となるよう改変を加えたと考えれば当然ともいえ、また、湯地が確認したのは『破戒』において原「スケッチ」がどれほど典拠となつたかであり、文体の違いはそれほど重要でなかつたと思われる。

しかし『千曲川のスケッチ』の記述について、『藤村全集』第二卷(筑摩書房、大正二(一九一二年)第二篇「信州小諸にて(明治三二—三十四年)」に収録された後書には以下のように書かれている。

右のうち、『千曲川のスケッチ』は、年代順を追って編んで行くこの全集の意匠に添ひにくいものである。その故は、あのスケッチを作った年代から言へばこの第二巻に入れるのを至当と思ふが、あれを発表したのはずっと後になって『家』の長編を書き終へた頃であつた。あのスケッチの稿は長いこと自分の手許に仕舞つて置いた。そして数年の後に全部を写し直したり書き改めたりして発表した。そんなわけで、文体や形式の上から言えば『家』を書いた頃の自分の筆が加はつて居ることは否みがたい。しかし私が詩から散文に移らうとした頃の信州時代の記念として、この第二巻にをさめること(注四)にした。

(傍線部は引用者による。以下同じ)

藤村は『千曲川のスケッチ』の記述の際に原「スケッチ」に大幅な改変を加えている。文体の傾向が見られると自ら指摘している。『家』は明治四三(一九一〇)年一月から五月まで「読売新聞」に「上巻」を連載し、さらに「中央公論」で一月、四月に「下巻」を続編として発表し、下巻最終章を書き足して同年に自費出版した作品である。藤村の生家である島崎家と長姉の嫁いだ木曾福島の高瀬家をモデルに、由緒ある旧家の没落と家父長制家族制度による問題を描写した作品で、「自然主義的な手法の頂点を示す傑作」(注五)と評される。この藤村の言葉の信憑性については重松泰雄が「千曲川のスケッチ」文体試論(『語文研究』(一一二)一九六一年四月)で文体比較を通して確認し、少なくとも「家」を書いた頃の文体の特徴があるとする。

『千曲川のスケッチ』は原「スケッチ」から一〇年程経って発表されている。その後に発表された『家』は「自然主義的な手法」で書かれており、当時藤村は小説家としての地位を確立しつつあつた。この時期に詩から小説への移行を試みた原「スケッチ」を元に『千曲川のスケッチ』を執筆したことは重要視するべきだろう。『千曲川のスケッチ』が原「スケッチ」の「全部を写し直したり書き改めたりして発表」されたということは、執筆にあたって文体や叙述への意識が働いたと考えられる。

ではどのように改められたのか。まず藤村が詩から小説への移行にあたってどのような意識があつたのか、確認していきたい。

II. 詩から小説へー「写生」への期待

藤村が小説への移行に際して採用したのが〈写生〉の方法である。小諸時代に行われた原「スケッチ」もこの〈写生〉への試みの一つと考えられる。本章では、詩から小説への流れを藤村の〈写生〉への意識から考察する。藤村が移行に際して〈写生〉を試みたということには小説を志した理由も内包されていると考える。

小説への移行についての藤村の考えは『読売新聞』(明治三九「一九〇六」年四月九日)に掲載された「緑蔭雑話」に『破戒』への言及とともに記載されている。

今度出版した『破戒』ですか、あれは小諸に居た時半分許り書いて後半あとは東京へ来てから書いたのですが、唯長い許りで

す。(略)小説が私の思想を現すに最も相応しい形だと思ふから小説を書くので、韻文の方を止めたと思ふのではなく、進んで来て恚んな処へ出たのだと思つてゐます。近頃韻文から散文に移つた人が大分ある様ですねえ、皆韻文では其思想を云ひ現すことが出来なくなつたのでせうよ。然し私は韻文が悪いと思ふのではありません。蒲原君などの新体詩をやつて居るのも勿論違ふけれど、或意味に於ては私などが小説を書いて居ると同じことだらうと思ふのです。

道楽に文芸を弄ぶのは別ですが、多少自分の思想に近いことをしようと思へば、何うしても恚うするより仕方ありませんので、各々思想が違ひますから、戯曲に現す可きものは戯曲に、韻文に現す可きものは韻文に、私は自分の思想を現すに小説が最もいゝ形だと思ふから真面目に之を書いて見ようと思ふので、あれでなければならぬ、これでなければならぬと思ふのぢやないのです。

藤村にとつて小説が「私の思想を現すに最も相応しい形」だつた。藤村のいう「私の思想」が何かはこの文章から読み取ることはいささかだが、小説の形式への期待があり、以降の活動を鑑みればその希望に沿つたものとして小説の形式はあり続けたのだらう。

詩から小説への移行に関して先行研究では、本来叙事詩的な詩風であつたことや、旅人ではなく生活者となつたこと、また、妻との関係性の変化による嫉妬や女性への疑心といった主題を表現するた

めといった理由が挙がる。
特に多いのが、藤村が日本語の韻律、表現が詩語として不利と語つ

た試論「雅言と詩歌」(『帝国文學』五(四) 明治三二「二八九九」年四月)をもとに詩の形式に限界を感じたことを理由とするものである。その中で下山嬢子は『落梅集』の最後に収録されている「雅言と詩歌」が「藤村の雅言による詩作の絶望性表明の論とみなされる一方で、新しき可能性の模索の道案内にもなり得て」おり「彼自ら、そこで示した不可能性に悉く挑戦している」として『落梅集』収録作品を藤村の新しい詩の試みを示すものと見ている。しかし「結果的には全く新たな詩境の開拓にはなり得ず、藤村は可能性を可能性のままに封じ込めて自らの手馴れの芸とも呼べる叙情詩の方へと横すべりしていったかのような印象を与え、その裏側で散文の世界に着々と歩を進めつつあつた」という新しい詩表現の不可能と、藤村の作品に多く見られる「(緑葉) (夏草)のテーマは詩という形式では実現出来ぬもの」という認識とによつて散文へと移行したと考察する。

元々藤村が詩を志したことに芭蕉の影響があること、『若菜集』収録詩発表前にすでに「韻文に就いて」(『太陽』明治二八「二八九五」年一二月)を書いていること、また明治三〇(一八九七)年九月に音楽学校に入学していること等から、やはり詩の韻律への試行と断念は一応の説得力がある。また、小説への移行が行われた小諸時代の藤村の環境の変化や人間関係に作品のテーマを求めたというのも理解できる。しかし、詩から散文、ひいては小説への形式の移行は作品のテーマや内容的主題から考察することは別のアプローチを試みる必要がある。藤村の小説への意識、ひいては「写生」に対する考えを彼が小説家へと転向したのちに発表した文章から検討していく。藤村が小説への移行に際して試みた「写生」への意識を検討

すること、移行に際して彼が期待し、理想としたものがみえてくると考える。

まず藤村の小文「写生」（『文章世界』明治四〇―一九〇七）年三月一五日）を取り上げる。この文章は『破戒』執筆の翌年に発表しており、小説への移行で用いた藤村の〈写生〉への意識が熟慮の上にまとめられていると思われる。

『観た物を能く記憶しようとするには、第一に解るやうに観る稽古をしなければならん。物を観るには眼を開いただけでは足りん、心の働が無くてはならん。』是は岩村氏が『芸苑雜稿』の中に紹介したミレーの意見の一つだが、絵画の上ばかりではない、文学に於ても矢張其通りだらうと思ふ。（略）この『物を観る稽古』として、自分は写生の方法を採つた。だから自分の写生は、丁度大家の手本を離れて生物に就く画家と同じやうに、先づ局部を視るといふことから始めて――また初めから物の大体を視るといふことは無理だから――それから次第に其物の『真』を得るといふ方へ近づかうと心懸けたのであつた。

思ふに、こちらに生氣のある時でなければ、真に『生』を写すことは出来ない。ミレーは、『物事は常に其根本から観ねばならん、爰が唯一の真正の地盤である』と言つて居るが、物を根本から観て、それから自由に其枝葉に涉ることが出来るようになれば、それが写生の極致だらう。

同じ人の言葉に、『森を描く時には、あの光る葉や暗い影が、人の心を動かし、喜ばせる、其力を実現したいと思ふ』とある。同じ自然を写生するにしても、私は矢張斯ういふ心地で進んで見たいと思つて居る。^{（注一四）}

「物を観る」には「心の働がなくてはならん」「見る稽古をしなければならん」とは、絵画において描き手の視点によつて表現されるものが描かれることを前提にしている。表現されるものそのものが絵としてあるのではなく、描き手の眼を通したものが描かれている。これを藤村は文学においても同様であり、「物を観る稽古」として写生を用いたという。さらに「物を根本から観て、それから自由に其枝葉に涉ることが出来るようになれば」といった記述は、それまでの自らの表現が「物を根本から観」たものではなかったことを告白している。事物の根本、なにごどうしてそれがおこるのか、という根底を知り、細部に目を向けて見ることで表現が可能となるという意識がある。

ここにはミレーの影響が伺える。中島国彦は藤村とミレーとの接点は小諸時代、一年程同地で過ごした水彩画家三宅克己が関わっているという。小文「写生」で藤村が言及しているのは三宅の知己である岩村透が執筆した『芸苑雜稿』の中の一編、『樸亭閑話』の『ミレーの画論』の部分^{（注一五）}で「刊行の二年余り前に、岩村透が中心的に活動した『美術新報』に連載（一九〇三・一一・五、一二・五、一九〇四・一二・二〇、全三回）されていた」ものであり引用の句読点の打ち方、引用される四か所のうち三か所が連載二回目の部分であること、岩村と親交のあつた三宅克己

との関係も踏まえて、「本格的に『破戒』執筆の体制を整えようという時点で、藤村が岩村透の紹介『ミレの画論』に接した可能性がある」としている。^(注七)

さらに雲の観察記録「雲」ではジョン・ラスキンの「近世画家論」の自然観に刺激を受けたと記録されている。要するに藤村の写生の試みには、彼が触れた絵画、また芸術論からの影響がある。

そもそも、なぜ絵画における写生に目を付けたのか。そのきつかけについては、森鷗外や正岡子規による批判が関わるという見解がある。三好行雄は「うたたね」を発表した際に「無知や調査不足による事実の誤りを森鷗外から手きびしく批判され」「詩と決定的に別れようとする藤村の〈スタデイ〉が、写生という手が見たい方法の修練からはじまったのは、おそらく、このにがい体験の反省とも無関係ではないだろう」と推測している。また下山嬢子は正岡子規が『若菜集』刊行約一か月後に藤村詩批判を発表したことを示し、「藤村の悲哀は毎篇其趣を同じうす。是れ其触接する所の事物おなじきが為ならん。叙情の外に叙景あり叙事あり。主観の外に客観あり」といった子規の批判によって、藤村が「叙景」「叙事」という「客観」をないがしろに出来ぬ事、むしろ、あらゆる実際の事物に具体的に触接し、現実を「ありのまゝ」に見、「ありのまゝ」に把えることの必要性を痛感したのであろう事は十分予想できる」とする。子規からの影響については他に松井貴子が「古くから詠まれてきた詩材と先人と同じ手法を以て陳腐な詩情を表明し続けるのではなく、自分の目でものを見て新たにとらえなおし、これまで見過ごされてきたものを、新しい材料として詩に取り込むべきである」と考える子規からの批判をうけ、表現の「陳腐さ、変化の少なさを克服すること

を意図し、物を見る稽古をして、詩から散文へと移っていく」とみている。^(注九) 藤村が子規の批判に影響されたという点では下山と同様だが、松井は散文への移行のための〈写生〉ではなく、現状の克服のための稽古の先に詩から散文への移行があつたとみている。

藤村が〈写生〉に目を向けた理由、それは藤村の言葉から読み解くほかはない。世間的にも藤村と小説が容易に結びつくようになった明治四三(一九一〇)年、『文章世界』(一九一〇年一月五日)に掲載された「観ることと書くこと」(『後の新片町より』大正二「一九一三」年四月収録)に以下のような文章を記している。

吾儕が物を観る場合には、多くは先人からある定まつた観かたに據るものであるから、左様いふ先入主と成つた観かたを離れて物を観るとなると、必ずそこには何人も未だ気付かずに見逃して置いたことの発見せらるゝものである。

しかし物を観るといふことは各自一様では無い。吾儕は相異なる器官を有し、相異なる本能の発展に依つて、各自の生を営みつゝある。そこで、斯の物を観るといふことが、それを押進めて行く人には、極めて特有な世間観を抱かせるやうな場合も出来て来る。そこまで行くことが出来れば、則ち一生面を開いたものだ。^(注一〇)

「多くは先人からのある定まつた観かたに據る」ことからの脱却を試みるべきとする内容は、子規の『若菜集』に対する批判への応答となつているように思う。そして「先入主と成つた観かたを離れ

て物を観る」と「何人も未だ氣付かずに見逃して置いたことの発見せらるゝものである」と言い切る藤村は、この頃、自身の作品が「何人も未だ氣付かずに見逃して置いたこと」を発見する表現となっている、またなりつつあると確信していたのだろう。藤村にとって「物を観る」ことは先人の定まった見方、表現を離れ、自らの表現を発見しようとするものだった。藤村が〈写生〉に見出したのは唯一無二の自身の「本能」を元にした表現への期待であり、描写であったと考えられる。そして重要だったのが「各自一様では無い」ような「心の働」によつて「物を観る」ということであつた。

また大正一四（一九二五）年一月一日「アルス新聞」に掲載された「言葉」^(注二)（春をまちつゝ、アルス、大正一四「一九二五」年収録）には「詩を新しくすることは、私に取つては言葉を新しくすると同じ意味であつた」、「旧い言葉を壊さうとするのは無駄な骨折だ。ほんたうに自分等の言葉を新しくすることが出来れば、旧い言葉は既に壊れて居る。」と記される。「旧い言葉」からの脱却、言葉そのものを生きた表現にすることを藤村が目指していたとすれば、藤村が詩から小説へ形式を移行させたことは「自分の言葉を新しくすること」を指したためといふことができる。〈写生〉に目を向けたのは松井の言うように現状の表現の克服を目指したためと捉えるべきだろう。ただその根源は、子規に批判されるまでもなく、藤村自身の言葉への取り組みがあつた。「詩は日本の言葉には適しないとさへ考へられた時代」^(注三)において、日本の言葉、表現を新しくし、「詩を新しくすること」、藤村の小説への移行、また〈写生〉への試みはこの時点から発せられている。

つまりこの取り組みが集中的に行われたのが小諸での七年間とい

えよう。その取り組みの一つが、小諸周辺の自然や人々を写した原「スケッチ」だった。これを元に藤村は『破戒』を描き、新しい言葉の獲得を目指したのである。

そして原「スケッチ」から一〇年程経つて書かれた『千曲川のスケッチ』も『破戒』と同様に新しい言葉の獲得を目指したものであるだろう。先に示した小文「写生」と「観ることと書くこと」は『春』執筆の時から『家』執筆にかけて書かれた。そこには『破戒』発表後から小説家としての名を確かにしていく三年間があるが、「物を観ること」に対する意識は通底している。加えてこの二作品は原「スケッチ」から『千曲川のスケッチ』の一〇年の間に書かれ、「物を観ること」の意識が『千曲川のスケッチ』の根柢にあつたといふことができる。さらに重要なことは、作品が「スケッチ」と称されている点だ。藤村の「写生」の試みの出発点は絵画だった。より絵画を思わせる「スケッチ」と称したこと^(注三)、それはより自らの理想の表現へ向かう意識を込めたものだったと考えられる。

Ⅲ. 藤村の〈写生〉と〈スケッチ〉

—「雲」と『千曲川のスケッチ』の比較から

本章では小諸時代の藤村の〈写生〉の叙述と『千曲川のスケッチ』の叙述を比較することで、原「スケッチ」から『千曲川のスケッチ』の変化を確認する。「物を観ること」に対する意識が原「スケッチ」から『千曲川のスケッチ』まで通底してあつたとすれば、その叙述は相似するはずである。しかし実際はその叙述に改変が加えられた。

〈写生〉と〈スケッチ〉の相違に注目し、藤村が重要とした「心の働」の叙述について検討する。

原「スケッチ」は現在確認することが出来ないため、同時期に書かれ、小諸時代の写生の特徴が如実に表れていると考えられる雲の観察記録「雲」(『天地人』(四〇) 明治三三「一九〇〇」年八月)を取り上げる。^(注四)

夏雲に緑蔭ほどのおもしろさありとせば、秋雲に黄葉ほどの味ひはありぬべし。秋の空は高く澄みわたりて、夏のごとき多量の水蒸気の上ることなく、又夏のごとき強盛なる光線の直射を受くることなければ、白色、淡黄色、もしくは灰色の陰なせる雲のながめも、おのづと淡き煙のごとくに見えぬ。夏は空あまりに明かなり。ゆゑに白き水蒸気の群までも見え透きて、かへりて清澄を欠くなるべし。秋は日の光漸く斜めなり、ゆゑに水蒸気の色を遮ること薄くして、次第に天の高きを致すなるべし。^(注五)

〈写生〉を「物を観る稽古」と藤村が表現したように、作品「雲」は主に観察した雲の色の変化が細かく記録され、引用部分では夏と秋の空の様子の違い、水蒸気の有無にまで言及している。「雲」の最後には「さきに雲の研究といへば、形状と色彩とのみ行くべきものに思へりき。今は光線と空気とよりして、別に辿り入るべき細道のあるを覚りぬ」とあり、雲の成り立ちや空との関わりにも関心を示している。当時藤村は「ダルウインが「種の起源」や「人間と動物の表情」などのさかな自然研究の精神に動かされ、心理学者

サレエの児童研究にも動かされ」「トルストイの「コサックス」や「アンナ・カレニナ」、ドストエフスキイの「罪と罰」に「シベリアの記」、フロオベルの「ボヴァリイ夫人」、それにイブセンの「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」(『千曲川のスケッチ』奥書)等の本を読み、近代科学の精神と方法に触れており、「雲」にみられる科学的な観察と考察はこれらの影響とも思われる。

小文「写生」で藤村が自ら言うには、「物をみるための稽古」として「写生の方法を採り、その写生は「局部を視る」というところから始めて(略)しだいに其物の「真」を得るといふ方へ近づこうと心掛けた」ものとなった。「雲」では水蒸気の有り様と言った科学的な事実の記述、季節や時間の変遷による雲の色彩の変化を詳細に書き表し、まさに雲の「真」を得ようとした書き方となっている。加えて「夏雲に緑蔭ほどのおもしろさありとせば、秋雲に黄葉ほどの味ひはありぬべし」といった描写主体の感想や思考をも記述し、考えの変遷をも記録する。これが藤村の〈写生〉の方法だった。^(注六)

恐らく原「スケッチ」も同様に季節や時間の変遷による小諸周辺の自然や人々の変化を詳細に記録し、科学的事実の記述、描写主体の考えの変遷の記述によって観察対象そのものを書き表そうとする記述がなされたのではないか。

次に「千曲川のスケッチ」の記述を確認する。「麦畠」(その二)を引用する。

青い野面には蒸すような光が満ちている。彼方此方の畠側にある樹木も活々とした新葉を着けている。雲雀、雀の鳴声に混って、鋭いヨシキリの声も聞える。

火山の麓にある大傾斜を耕して作ったこの辺の田畠はすべて石垣によつて支えられる。その石垣は今は雑草の葉で飾られる時である。石垣と共に多いのは、柿の樹だ。黄勝な、透明な、柿の若葉のかげを通るのも心地が好い。

(略)

田圃側の草の上には、土だらけの足を投出して、あおのけさまに寝ている働き勞れたらしい男があつた。青麦の穂は黄緑に熟しかけていて、大根の花の白く咲き乱れたのも見える。私は石垣や草土手の間を通つて石塊の多い細道を歩いて行つた。そのうちに与良町に近い麦畠の中へ出て来た。

若い鷹は私の頭の上に舞つていた。私はある草の生えた場所を選んで、土のおいなどを嗅ぎながら、そこに寝そべつた。水蒸気を含んだ風が吹いて来ると、麦の穂と穂が擦れ合つて、私語くような音をさせる。その間には、畠に出て「サク」を切つている百姓の鍬の音もする……耳を澄ますと、谷底の方へ落ちて行く細い水の響も伝わつて来る。その響の中に、私は流れる砂を想像してみた。しばらく私はその音を聞いていた。しかし、私は野鼠のように、独りでそう長く草の中には居られない。乳色に曇りながら光る空などは、私の心を疲れさせた。自然は、私に取つては、どうしても長く熟視めていられないようなものだ……どうかすると逃げて帰りたく成るようなものだ。で、復た私は起き上がった。微温い風が麦畠を渡つて来ると、私の髪の毛は額へ掩い冠さるやうに成つた。復た帽子を冠つて、歩き廻つた。

畑の間にはいる子供もあつた。手甲をはめ、浅黄の襷を掛け、

腕をあらわにして、働いている女もあつた。草土手の上に寝かされた乳呑児が、急に眼を覚まして泣出すと、若い母は鍬を置いて、その児の方へ馳けて来た。そして、畠中で、大きな乳房の垂下つた懷をさぐらせた。私は無心な絵を見る心地がして、しばらくそこに立つて、この母子の方を眺めていた。草土手の雑草を刈取つてそれを背負つて行く老婆もあつた。

「麦畠」では小諸地域の田畑の様子が写される。まず光が満ちた「青い野面」全体を写し取り、降り注ぐ光の中の一面の畑、そのそばの新葉を揺らす木々を捉え、続いて雑草で飾られた石垣と柿の樹があり、「私」はその柿の樹の若葉のかげの道を通つて麦畑に辿りつく。「私」は寝そべつて「土のおい」、「水蒸気を含んだ風」、「麦の穂と穂が擦れ合」う音、「百姓の鍬の音」、「谷底の方へ落ちて行く細い水の響」を感じ、立ち上がりまた歩き廻るとそこには子どもや働く女性達がいるのが見える。

この中で特に「私」が無心な絵を見る心地がして(略)眺めていた」母子を取り上げると、書き手が写生したのは、湿つた空気に生暖かさを感じる風が吹く晩春の麦畠で、「襷を掛け、腕をあらわにして、働いている」「若い母」が泣出した児へ乳を飲ませる姿である。「馳けて来」て「畠中で、大きな乳房の垂下つた懷をさぐらせ」る、その忙しさに母親の大胆さと愛情を思わせる。土のおいにする湿つた空気と差し込む光、「青麦の穂は黄緑に熟しかけていて、大根の花の白く咲き乱れた」光景は非常に生命力に満ちている。

ここでは「私」の視点から麦畑の様子が描写されている。麦畑の風景が「私」の心地よさ、嗅覚、視覚、聴覚、触覚等で捉えられ、

移動するにしたがつて麦畑の内部に入り込み、立ち働く人々を写し取っていく。さらに引用部分の後の箇所で「K君」という若者が登場する。「麦島」の叙述は麦畑に入るところから次第に農民達の生活の中に入り込んでいく流れになっており、視点の移動によって「局部を視る」ことが可能となっている。

「千曲川のスケッチ」の叙述を先の「雲」と比較すると、自然や農民達を視点の移動によって詳細に記録するといった「局部」への視点は同様といえる。また「雲」同様に自然等を描写する際に直喩は用いられるが、「私」の周囲の状態をそのまま記すという書き方が多くみられる。一番の相違は「雲」において文中に対象化されなかった描写主体が、「私」として対象化されたことである。

下山嬢子は『近代作家 島崎藤村』(明治書院、二〇〇八年)において、藤村の〈写生〉は「対象である物と作者の眼との間に「……の趣」「……に似」る、という形で一種のフィルターがかかる。これは言わば、藤村が物の本質をどのように捉えたという認識の上の問題に入り込むわけで、作者のこの場合の眼の位置は、子規のそれに比べ比較的不明瞭である」と指摘する。これは藤村が「あくまでも、小説という枠組みの中で自己の問題を追及すべく、その為の方法としての〈写生〉という意識を取り去ることが不可能であったことにも結び付いて行く」と考察する。^(註八)

このことを本稿の文脈で言い換えると、藤村が写生時代に書いた「雲」では「おのづと淡き煙のごとくに見えぬ」と、直喩と文末「見えぬ」によって藤村自身の感覚によってそのように見えたことが叙述され、ものそのものではなく書き手の捉え方、認識という「一種のフィルター」がかかった書き方がなされている。下山はそれは藤

村が〈写生〉を方法として捉えたためとしており、小文「写生」において「物をみるための稽古」として「写生の方法を採つた」と言う藤村の言葉を踏まえれば、「心の働」を重要とした藤村の写生の叙述に書き手の認識を示すフィルターが入ることは当然といえる。加えて、フィルターを叙述に描き出すことで、〈写生〉を行う描写主体の自己、つまり「心の働」をも描き出そうとする。藤村にとって対象を捉える人物の「心の働」を追求することを〈写生〉の方法をとることで行っていたといえよう。

しかし、「千曲川のスケッチ」ではその眼を持つ描写主体が「私」として出現した。眼のみでなく、五感によって事物を記述し、小諸周辺を歩き廻り、人々と関わりをもつ「私」はフィルターによって書き表されるのみでなく、一個人として描き出されている。「私」の出現は〈写生〉を行う視点の認識を叙述の上に具現化することであり、各自同一ではない「心の働」を描き出そうという試みだった。〈写生〉から時を経た『千曲川のスケッチ』に至って藤村は、事物を自らの「心の働」による言葉で表そうとする「私」とその「私」による〈写生〉の記述を叙述したのである。これが藤村の〈スケッチ〉であった。

〈写生〉と〈スケッチ〉は共に観察対象と描写主体が相対化された叙述がなされ、そのものの「真」を得ようとする意識が見られた。加えてこの〈写生〉と〈スケッチ〉双方の叙述は観察する者の「心の働」を示そうとしたものであり、読者に対して描写主体を意識させるものである。ただし、相対化の方法として〈写生〉では叙述にフィルターをかけることで描写主体の眼を示したのに対し、〈スケッチ〉では描写主体そのものが「私」として対象化された。「私」と

して対象化されたことによって描写主体の眼のみではない、「心の働」そのものを描き出そうとしたといえる。本章では対象化された「私」について考察し、藤村が『千曲川のスケッチ』において行った試みについて論じることとする。

Ⅳ. 『千曲川のスケッチ』の描写主体

―〈写生〉する「私」を語る「私」

『千曲川のスケッチ』は〈写生〉する主体である「私」が登場する。本章では書き表される「私」について考察し、『千曲川のスケッチ』における「心の働」を明らかにする。そして藤村が『千曲川のスケッチ』において行った叙述の試みについて検討していく。

最初に『千曲川のスケッチ』の文の特徴について書かれた先行研究を二つ確認しよう。まず、永井聖剛は「〈スケッチ〉を読む―『千曲川のスケッチ』と写生文―」^(注九)において、『千曲川のスケッチ』には叙述が作者と読者の「視点同化のための「覗き穴」の役割を担い、「その「作者」と二重化された視点から垣間見えるものが点描されていく」「まなざしの共有化」によって、読者と作者が同一のものを見ているように感じさせる写生文の文体の特徴が見られるという。

その同質性（「写生」と「スケッチ」の同質性こと…引用者注）とはすなわち、「写生」も「スケッチ」も、観察者としての主体と表現される客体の分離を基盤として、視点が定められ、そ

こから見える事象が平面に投射される、という認識を基盤にしたものであるといえる。したがって、視点が静止状態であれば、視界内にある諸事象が脱時間的・面的に記述されていき、視点あるいは対象の側が運動している場合は、物語世界内の時間の流れに沿って視覚がとらえる画像の断片が線状的に折り重ねられていくさまを記述することになるだろう。いずれにせよ、それは観察者の（視覚を中心とした）認知のもとで編制される図像であった。

ただし、永井は『千曲川のスケッチ』特有のものとして描写主体「私」の「主観性や身体性」の描写が強く叙述されることを指摘し、「客観的描写を志向する無機的なレンズ・覗き穴であることを自己に課しながら、もう一方でそれによって抑圧されることにある主観性や身体性を放棄することなしに、なんとか並立させよう」としており、「君」に対する要求が見られることから「読者の受容を制度化しよう」ところみる過度的なテクストでもあると位置付ける。

ここに指摘されているのは覗き穴であろうとする「私」の語りの中に「主観性や身体性」の描写が表れているということである。永井はこれを「〈写生・スケッチ〉内に留まって」「写生」の窮屈さを克服しようとした試みとする。

確かにこの特徴は書き手が覗き穴の役割をになう通常の写生とは大いに異なる。ただ、藤村が『千曲川のスケッチ』において「心の働」による言葉で事象を描き出そうとする主体そのものを描き出そうとしていたとすれば、〈写生〉を行う「私」を語る「私」の叙述があることに注目する必要がある。

つまり、『千曲川のスケッチ』において写生を行う描写主体「私」の叙述と、その写生を行う「私」を語る「私」の叙述が混在している。「私」が小諸周辺を観察し記述する〈写生〉と、その写生を行う「私」という人物を一個体として観察する記述とが、選択された語りの中に存在しているのだ。そして叙述の中で「私」がどのような人物として表されているかを捉えることが「心の働」を把握することとなる。

次に示すのは『千曲川のスケッチ』単体ではないが、『破戒』から『新生』¹⁰⁾までの文体の変化を追っている杉山康彦の「島崎藤村における散文表現」である。杉山の調査によると、『破戒』では「丑松およびそれをふくむ世界は超絶的な位置から表現される」が、表現主体は「作中人物丑松に即して、小説の状況の中にい」て「作者から自立し、超絶している」。その表現主体と作者の関係は「表現主体（丑松自身）が丑松をめぐる外部や丑松の外部から自立し、超絶しているその仕方と全く相似である」。つまり作品内において「表現主体の位置の転換というものはなく、〈見る〉丑松と〈見られる〉外界は常に相対峙し、その関係は永遠に安定して持続的であり、その関係性は表現主体と作者にも適用される。そして杉山は『千曲川のスケッチ』における表現主体「私」も『破戒』と同様に「表現主体の外界や他者に対する超絶的立ち位置はくずされるわけではなく、作者藤村同様に「私」は「この地方にとつてはあくまでもよそ者であり、彼は決してこの地方の一生活者として、この地方の人びとに実践的に関わることはない」として、「十三日の祇園」（『千曲川のスケッチ』その三）を検討する。祭当日の授業の休講を巡る議論に対して藤村が「どちらに加担したのか明確でない」点、「祭の人び

とは彼のまえを通り、彼はもっぱら見ているだけ」で「人ごとのように語られる」点を指摘し、描写主体が表現される風景や生活の中にいながらも自らを透明化し「生活者の主体」とならない存在とす

る。確かに『千曲川のスケッチ』の描写主体は生活の中にもながらも自身を視点としてのみ存在させる「よそ者」という位置で描写対象と隔たった位置にいる。しかし、ここで注目したいのは叙述される「私」の語りと、作中に示される「私」とで齟齬が生じている点だ。先にも示したように『千曲川のスケッチ』は写生を行う「私」の語りと、その写生を行う「私」を語る「私」の叙述が混在している。「私」の語りはあくまで観察する者として観察されるものとの距離を保ち、小諸周辺の自然と農民達とは超絶された立場にいる〈写生〉の語り口であり、杉山はこれを「よそ者」の視点と指摘した。しかし、その語りを行っているはずの「私」は、観察されるものとしての小諸周辺のコミュニティの中に存在する者として表されているのである。例えば「山荘」（その三）では組合頭である仕立屋に誘われて山荘に赴いた際、山荘に集まった商家の人達の様子を彼らの会話を含めて描写する。その描写に「私」の介入は見られないが、商家の人達のコミュニティの中で彼らと関わる様子は示されている。

池を一廻りした頃、番頭は赤い顔をして二階から降りて来た。

「先生、勝負はどうでしたネ」と仕立屋が尋ねた。

「二番とも、これサ」

番頭は鼻の先へ握り拳を重ねて、大天狗をして見せた。そ

して、高い、快活な声で笑った。

こういう人達と一緒に、どちらかと言えば陰気な山の中で私は時を送った。ポツポツ雨の落ちて来た頃、私達はこの山荘を出た。番頭は半ば酔った様子で、「お二人で一本だ、相合傘というやつはナカナカ意気なものですから」

と番傘を出して貸してくれた。私は仕立屋と一緒にその相合傘で帰りかけた。

「もう一本お持ちなさい」と言つて、復た小僧が追いかけて来た。

語りの上では確かに「私」は見ているだけであり、あえて「生活者の主体」となるうとしていない。ただ、傘をめぐる仕立屋と番頭と小僧と「私」の記述の中で、「私」は小諸に生きる「よそ者」として存在している。そして酔った様子で相合傘を勧める番頭と、その言葉に従つて「私」と帰りかける仕立屋は、多少の凶々しさをもつて「私」という存在を許容する。

〈写生〉する「私」を構成する要素として『千曲川のスケッチ』内に示されているのは小諸義塾の教師という立場である。『千曲川のスケッチ』最初の「学生の家」(その一)から「私は今、小諸の城址に近いところの学校で、君と同年位な学生を教えている」とその立場がはつきりと書かれ、「学窓の一」(その五)では釈迦の話をする授業の様子が記述される。さらに「その六」に至つては収められていない「秋の修学旅行」「甲州街道」「山村の一夜」「高原の上」すべてで修学旅行の様子を記している。この他、学校の同僚や小使との会話等も示され、学校の教員としての「私」が見える。

この教師という立場は小諸において信頼と期待を農民達から得る立場だった。「山に住む人々の二」(その十一)には「一体にこの山国では学者を尊重する気風がある。小学校の教師でも、他の地方に比べると、比較的好的報酬を受けている。又、社会上の位置から言つても割合に尊敬を払われている。その点は都会の教育家などの比ではない」と、小諸周辺の人びとの学習に熱心な様子が描かれる。

要するに、作中人物「私」は新しくできた学校の教師という信頼と期待とによって、小諸町の既存のコミュニティに出入りできる立場にある。この「私」を〈写生〉を行う観察者として取り上げれば、農民や農村の自然とは隔たった場所から来た「よそ者」の位置で彼らを観察対象とした観察が行われ、その対象と「私」は分離する。しかし、この「私」も小諸の学校の教員という、農村の外から来た観察する主体として明確に相対化される。この点において「私」は作中人物として観察対象ともなっているということが出来る。

では、観察される「私」はどのような人物として書かれているのか。「序」には「もつと自分を新鮮に、そして簡素にすることはないか。」／これは私が都会の空気の中から抜け出して、あの山国へ行った時の心であつた」と、藤村が都会から小諸へ移つたことが記述されている。非常に洗練された口ぶりで、都会から田舎へ抜け出てきたように語っている。そして「山荘」(その三)では「私」は小諸の住民達や百姓との関わりを拒まない。「農夫の生活」(その七)には「もつともつと彼等をよく知りたいたいと思つている。見たところ、Openで、質素で、半ば野外にさらけ出されたようなのが、彼等の生活だ。しかし彼等に近づけば近づくほど、隠れた、複雑な生活を営んでいることを思う」「百姓好きな私は、どうかいふ機会を作つて、

彼等に近づくことを楽しみとする」と、農民達の生活への興味と関心を書き記している。

「私」は都会から田舎へ教員として赴き、そこで生活する中で農民達の生活に対して関心をもっている。彼等と関係を築くことは教員としての立場もあるが、意図して彼等を観察するための機会を作ろうとするところからは農民達と生活を共にするという意識が欠けていることが伺える。さらに自然描写はその素晴らしさを示している。これらから、「私」は小諸の農民達や自然のさまを、都会との比較によって、その異様さと素晴らしさを書き表そうとしていることがわかる。ただ、例えば「麦畠」(その二)では「私は野鼠のように、独りでそう長く草の中には居られない。乳色に曇りながら光る空などは、私の心を疲れさせた。自然は、私に取っては、どうしても長く熟視めていられないようなものだ……どうかすると逃げ帰りたいか成るようなものだ。」という記述がなされた。また「学生の家」(その一)では以下のような記述がある。

Sという学生は小原村から通つて来る。ある日、私はSの家を訪ねることを約束した。私は小原のような村が好きだ。そこには生々とした樹蔭が多いから。それに、小諸からその村へ通う畠の間の平かな道も好きだ。

私は盛んな青麦の香を嗅ぎながら出掛けて行つた。右にも左にも麦畠がある。風が来ると、緑の波のように動揺する。その間には、麦の穂の白く光るのが見える。こういう田舎道を歩いて行きながら、深い谷底の方で起る蛙の声を聞くと、妙に私は押しつけられるような心持に成る。可怖しい繁殖の声。

知らない不思議な生物の世界は、活気づいた感覚を通じて、時々私達の心へ伝わって来る。

小原村が「生々とした樹蔭が多いから」「好きだ」という「私」は、「蛙の声」に対して「押しつけられるような心持に成る」という。その繁殖の声は自然という景色に潜む生物の生々しい存在を「私」に伝える。「麦畠」において草むらに長く居られなかった「私」は、自然を身体で感じることにによって、景観として「好き」だった自を生物の世界と認識する。ひいては農民達への関心も「知らない不思議な生物の世界」を知ろうという心持とも思われるのである。

『千曲川のスケッチ』の〈写生〉はこのような「私」によって行われる。教員として農民達のコミュニティに信頼と期待とによって入り、自ら「よそ者」という認識のもとに観察する。蛙の声を「可怖しい繁殖の声」と表した「私」は、都会から抜け出して自然の中へ赴き、おびえつつも「知らない不思議な生物の世界」へ関心をもつ「心の働」によって小諸周辺の自然と農民達を書き表す。都会とは隔たった異様な世界と、自然の中に生きる農民達を、自らと一線を画しつつも魅力的なものとして描く、「私」の「心の働」によって書き表された〈写生〉であった。

V. 小説と詩の間としての〈スケッチ〉

小諸時代の写生と『千曲川のスケッチ』の叙述を比較し、すでに小諸時代に『千曲川のスケッチ』を置くことは出来ないことは明らか

かだろう。『千曲川のスケッチ』の書き終わりまでを詩から小説への流れの中に置くと、明治三二（一八九九）年から大正元（一九一二年）の長期間にわたる形式移動の試みがあったと言ふことが出来る。

確認してきたように、原「スケッチ」と『千曲川のスケッチ』の明らかな違いは「私」の記述である。『千曲川のスケッチ』の叙述は写生する「私」とその「私」を語る「私」とに二重化しており、それは描写主体の眼だけではなく、「心の働」そのものをも描き出そうという試みともいえる。

『千曲川のスケッチ』における「私」は「私」を語る「私」によって主観性、身体性が叙述の上に付与されている。このように「私」の身体性を叙述で語り、「心の働」をもつ「私」の〈写生〉を書き表したことは『千曲川のスケッチ』の特徴といえよう。

最後に指摘しておきたいのは、『千曲川のスケッチ』の叙述において「私」を混在させる「君」という宛先があることだ。『千曲川のスケッチ』は「私」から「君」への私信であり、「私」が見た千曲川湖畔の風景を、読者として想定された吉村樹にまるで共に見ているように示すことが目的とされている。このように「私」から「君」への語りかけになっていることで、叙述の位置が写生する「私」から離れ不分別の時点の「私」の語りとなる。例えば「青麦の熟する時」（その二）では「休み時間に成ると、私はこの小使をつかまえては、耕作の話聞いてみる」と、その小使の話を簡単に記述する。そして最後、「南風が吹けば浅間山の雪が解け、西風が吹けば畠の青麦が熟する。これは小使の私に話したことだ。そう言えば、なまぬるい、微な西風が私達の顔を撫でて、窓の外を通る時候に成つて来た」と終わる。この最後の段落では「小使の私に話したことだ」と、「君」

に語る「私」が統括的に小使の言葉を示す。そしてその後で「そう言えば、……成つて来た」と、今現在の叙述を行うのである。果たしてこの今はいつなのだろうか。

重要なのは、「君」の存在によってこの叙述が、写生する「私」の叙述が語る「私」の叙述の中に内包されることである。ただし、その中で写生する「私」の叙述は語る「私」と同一の語りの時点にはなっていないために、「私」は身体性を語られつつも、あくまで描写視点としてあろうとする。『千曲川のスケッチ』において、「私」から「君」への私信という形式が、〈写生〉をする「私」の語りと〈写生〉する「私」を語る「私」の融合した、特異な語りを生じさせているのである。

そしてこれらの特徴を含む『千曲川のスケッチ』を詩から小説への流れの上に再度位置付けると、詩と小説の間にある、〈スケッチ〉としか言いようのない書き方がなされているといえよう。〈写生〉への試みの先に小説があったとしても、〈スケッチ〉における描写主体の出現と、その「私」を「序」において作者藤村と結びつける構成は完全に創作された小説からはみ出すものである。いづれにしても、藤村の〈スケッチ〉の試みは「心の働」を描き出そうという藤村の試行錯誤のある到達点として認識していかなければならない。

注記

（注一）『破戒』（自費出版、明治三六〔一九〇六〕年）。明治三四

(一九〇一)年に第四詩集を刊行してから五年を経ている。藤村が『千曲川のスケッチ』奥書(『早春』昭和一一「一九三六」年)に記した第四詩集刊行から「三年近くも黙して暮すやうになり、いつ始めるともなくこんなスケッチを始め」という言葉信じれば二、三年程の期間を執筆に要したと考えられる。

(注二)『千曲川のスケッチ』(大正元「一九一二年」二月)は佐久良書房より出版。本文引用は『千曲川のスケッチ』(新潮社、昭和三〇「一九五五」年)による。

(注三)『文學』二(一一)一九三四年二月。

(注四)島崎藤村『藤村全集第五卷』(筑摩書房、一九六七年)より引用。なお、旧字体は新字体に改めた。

(注五)伊藤一夫編『藤村事典 新訂版』明治書院、一九八二年。

(注六)島崎藤村『藤村全集第六卷』(筑摩書房、一九六七年)より引用。なお、旧字体は新字体に改めた。

(注七)三好行雄は『近代の抒情』(塙書房、一九九〇年)において、藤村の詩作が常に旅と共にあったことに触れ、「生活の空間からただよいで、自己を旅人⇨漂泊者として認識できる場所が藤村の抒情詩には必要」であり、小諸時代に家の問題、夫婦間の問題に直面した藤村は『落梅集』における「旅人⇨漂泊者」という詩的主体の位置はほとんど虚構にちかかった」とし、詩を離れた理由の一つとして藤村が現実には直面し組み込まれたことを指摘する。

(注八)和田謹吾は『島崎藤村』(翰林書房、一九九三年)「第二章『緑葉集』」において、『落梅集』から『破戒』刊行の間に制作された作品を分析し、それらの作品の下地に藤村が小諸での

妻との関係性によって強まった「(男の嫉妬)とか、女を信じられない疑問とか」があり、「そこにある主題こそ浪漫詩では表現できないものであり、藤村をして詩から散文へ移らしせたもの」とする。『落梅集』から『破戒』までの間の作品は「旧主人」(『新小説』明治三五年一月)、「藁草履」(『明星』明治三五年一月)、「爺」(『小天地』明治三六年一月)、「老嬢」(『太陽』明治三六年六月)、「水彩画家」(『新小説』明治三七年一月)、「椰子の葉蔭」(『明星』明治三七年三月)、「津軽海峡」(『新小説』明治三七年二月)の七篇。

(注九)瀬沼茂樹「島崎藤村集I解説」(『日本近代文学大系第一三三巻 島崎藤村集I』角川書店、一九七一年)、中丸宣明「島崎藤村、『若菜集』前後―〈叙事詩〉・〈叙情詩〉・〈音楽〉」(野崎嘉正編『詩う作家たち 詩と小説のあいだ』至文堂、一九九七年)等で藤村の「雅言と詩歌」を元に詩の韻律表現への試みと断念を示している。

(注一〇)下山嬢子「近代の作家 島崎藤村」明治書院、二〇〇八年。「『緑葉』(夏草)のテーマ」については、「小諸なる古城のほとり」において「緑なす繁縷」(若草)という春の象徴、「青草」(緑葉)ひいては「夏草」という生命力の体現のイメージに連なる者の存在が、詩集の冒頭で、今無い、現在存在していないことの確認から歌い出されることは、この詩集の性格を象徴する一つの大きな要因と見ることが出来るのではないか」として「そのようなイメージを伴わないと早春が歌えないこと」に注目し、詩においてこのテーマが否定によってしか歌えなくなつたことを問題としている。

(注一一)「文學に志した頃」(『飯倉だより』大正一一(一九二二)年収録)に「少年時代から芭蕉が好で」[なかに]そんな若い年頃に、古人の書いたものが十分味へる筈もなかつたが、でもあの芭蕉などの心の深いところに引きつけられて、どうかしてあゝいふ詩の世界の奥を知りたいと努めた結果、何時の間にか私は(略)この人生を行き盡したやうな圓熟の境地にある古人の足跡をひたすら追ひかけるといふ風になつて居た」とある。この他、藤村の芭蕉に関する記述は多い。

(注一二) 下山嬢子「藤村と東京音楽学校」『島崎藤村研究』(二九)、二〇〇一年九月。

(注一三) 当時、詩歌にとって韻律は無くてもならないものだった。『若菜集』が「日本語でも詩が書けることをみごとに実証した」詩集(山室静「藤村詩集解説」『日本近代文学大系第十五巻 藤村詩集』角川書店、一九七一年)と称されるのは、漢詩ではない「詩」、欧米のポエトリーに対応する「詩」が日本において確立していなかったことを意味している。『若菜集』の同時代評を見れば、「新體詩を真面目に作る者は藤村なり。新體詩の詩想に俗氣を脱したる者は藤村なり。新體詩の字句の散文的ならざる者は藤村なり。」(升「若菜集の詩と畫」や「今日我新躰詩の弊たる、辭の淺薄にして散文的なるに在り。七五と云へ五七と云ふも、平順にして變化なく、倒裝の妙を缺き、句に締りなきこと殆んど散文に均しきものあり。(略)藤村は此點に於て殆んど成功せんとするもの、如し」(橘香「藤村の『若菜集』」)とあり、『若菜集』の評価の一つとして散文的でない詩であることが挙げられている。ここからも詩が韻律を

重要としたことが伺えよう。『若菜集』は七五調によって書かれたが、当時藤村が問題としたのはむしろ五七、七五調から離れた「新しい詩歌」の形を作ることだった。しかしそれは韻律をもった、韻文による表現を離れるものではなかった。

(注一四) 前掲六。小文「写生」は『新片町より』(佐久良書房、明治四二〇年)に収録される。

(注一五) 中島国彦「藤村・ミレー・岩村透―小諸時代の島崎藤村とミレーの「百姓画」「画論」「比較文学年誌」(二二六)一九九〇年三月。この他、ラチャニーウオン・チャールパーが「島崎藤村の『千曲川のスケッチ』と『破戒』における農民像」とミレーの影響」において、『千曲川のスケッチ』において、ミレーの方法と実見したミレーの「百姓画」(複製図版)からの影響が、どのような点に現れているかを明らかにし、『千曲川のスケッチ』における農民像にミレー作品からの影響を看破できる」と述べている。

(注一六) ラスキンの『近世画家論』は風景画の巨匠ターナーを擁護するために書かれ、特に見ることの重要性を説いている。ラスキンは著作において「ターナーの視覚的な事実に対する正確な認識力を擁護」し、「ターナーのように描くには、あるいはターナーの作品に比肩しうるまったく新しい作品を描くには、まず目と手を鍛えることから始めなくてはならない」と主張する(ジョージ・P. ランドウ著、横山千晶訳『ラスキン―眼差しの哲学者』二〇一〇年八月一〇日、日本経済評論社)。藤村の自然への視線に関してラスキンの影響があることは間違いない。

(注一七) 三好行雄「解説」『島崎藤村全集 第二巻』筑摩書房、一九八一年。

(注一八) 前掲一〇。

(注一九) 松井貴子「藤村と「ホトトギス」―若菜集と千曲川のスケッチ―」『日本文芸学』(三六) 二〇〇〇年三月。

(注二〇) 前掲六。「観ることと書くこと」は『後の新片町より』(新潮社、大正二「一九二二」年)に収録される。

(注二一) 島崎藤村『藤村全集第九巻』(筑摩書房、一九六七年)より引用。なお、旧字体は新字体に改めた。「言葉」は後に昭和五(一九三〇)年十月に岩波書店から出版される『市井にありて』収録の「言葉の術」の「一」に記述が類似している。おそらく「言葉」を初稿として藤村が書き直したと思われる。

(注二二) 「言葉の術」(『市井にありて』岩波書店、昭和五(一九三〇)年。島崎藤村『藤村全集第十三巻』(筑摩書房、一九六七年)より引用。

(注二三) 『早春』に付けられた『千曲川のスケッチ』奥書には「このスケッチは長いこと發表しないで置いたものであった。(略)その中から年若い人達の讀み物に適しさうなもののみを選び出し、更にそれを書き改めたりなぞして、明治の末の年から大正のはじめへかけ當時西村渚山君が編輯してゐる博文館の雑誌『中学世界』に毎月連載した。『千曲川のスケッチ』と題したのもその時であつた」とある。原「スケッチ」に「スケッチ」と題したのは連載開始時であつたとわかる。

(注二四) 『落梅集』収録。藤村が収録した作品に回想的な解説を書き下ろしている『早春』(昭和一一「一九三六」年四月二八日)

の「雲」の解説に「この稿を草する頃は、すでに千曲川のスケッチを始めかけてゐた」とあり、「雲」と原「スケッチ」は同時に試みられた作品である。

(注二五) 島崎藤村『藤村全集第一巻』(筑摩書房、一九六六年)より引用。なお、旧字体は新字体に改めた

(注二六) 春の雲の色が次第に明るく紫色に変化する様子を記録した箇所では清少納言『枕草子』の「春はあけぼの」の一節を意識したことが伺える。この文章が古典的表現からの脱却が目指された、写生を行う表現主体の言葉によつて「雲」を描き出そうという試みだったと理解できる。なお、『若菜集』に収録される「新暁」の雲の表現は「細くたなびける」「あけぼの」という言葉からこの一節を推測させる。藤村詩に対して子規が指摘した表現の類似性からの脱却をも意識していたかもしれない。以下「新暁」の第一連を引用。

紅細くたなびける
雲とならばやあけぼの

雲とならばや

(注二七) 「小諸の四季は四月、五月を春とし、六月、七月、八月を夏とし、九月、十月を秋として、十一月より翌三月の終までを冬とすべし。冬季は五カ月の長きに渡るなり。春は都より遅きこと一月にして、梅花漸く四月に開き、秋は都より早きこと一月にして、霜葉既に十月に紅なり。十月の二十三日には初霜野邊に到り、十一月の七日には初雪浅間にかゝりぬ。」(「雲」とある。「麦島」では大根の花の咲く頃、おそらく小諸での五月から六月のことと思われる。

(注二八) 前掲五。下山は藤村と正岡子規の写生の特徴をまとめ、比較する。藤村と子規の写生は違いがあったが、二人の「写生」の認識は近いと指摘する。「子規は、人間が現実、実際に触れ、それを認識して写す、表現するに当たって、主体が対照に接した時の感動、感情に中心を置かねばならぬとするのであり、その主体の姿勢を「誠」とか「真心」とか「精神」と呼ぶのである。それが子規が「ありのまゝ」と呼ぶものの実体である」。藤村も同様に「対象を主体の感情、認識の度合いにより把握し別の次元へ映し出す方法」を「写生」とし、その際「描写主体に「生氣」や「驚異の念」が欠ける時、映しだされるものが「死んだ記録」のようになる」。共に「写生」を行うこと、つまり対象を言葉として表すことは自らの認識のもとに写すことと認識し、その上でそれを行う描写主体の心持を重要視していた。

(注二九) 永井聖剛「スケッチ」を読む―『千曲川のスケッチ』と「写生文」―『国文学研究』(一一二) 一九九七年三月。

(注三〇) 杉山康彦「島崎藤村における散文表現」『散文表現の構造』三一書房、一九七四年。

受領日…二〇二二年一〇月二六日

改定日…二〇二二年一月二八日

受理日…二〇二二年二月二日