

島崎藤村集Ⅱ

日本近代文学

日本近代文学大系 14

島崎藤村集

Ⅱ

解説 三好行雄

注釈 和田謹吾



角川書店

三好行雄（みよしゆきお）

大正15年（1926）福岡県に生まれる。昭和25年（1950）東京大学文学部国文学科卒業。日本近代文学専攻。現在東京大学助教授。主著『島崎藤村論』（昭41，至文堂），『作品論の試み』（昭42，至文堂）

和田謹吾（わだきんご）

大正11年（1922）東京都に生まれる。昭和25年（1950）北海道大学法文学部文学科国文学専攻卒業。日本近代文学専攻。現在北海道大学助教授。著書『風土のなかの文学』（昭40，北書房），『自然主義文学』（昭41，至文堂），『島崎藤村』（昭41，明治書院）

日本近代文学大系 全60巻

第14巻 島崎藤村集Ⅱ

昭和45年 8月10日 初版発行



角川書店

別巻引換券は最終回配本まで
保存しておいて下さい。

発行所 株式会社 かわ しょう てん
角川書店

注釈者 和田 謹 吾
発行者 角 川 源 義
印刷者 中 内 佐 光
製本者 鈴 木 俊 一

東京都千代田区富士見 2—13—3
電話東京（265）7111 〈大代表〉
振替東京 195208
郵便番号 1 0 2

落丁・乱丁本はお取替えいたします

晩印刷・鈴木製本

目次

凡例

五

島崎藤村集Ⅱ解説

三好行雄

七

島崎藤村集Ⅱ注釈

和田謹吾

春

九

出 発

三〇三

ある女の生涯

三三五

嵐

三六五

補注

関係地図

島崎家略系図

参考文献

年譜

注釈者あとがき

四四三

四七七

四八〇

四八二

四九一

五〇九

凡 例

一、本書には、島崎藤村の作品の中から、「春」「出発」「ある女の生涯」「嵐」の四篇を収録した。

一、本書に収録した本文はすべて作品の全文であって、筑摩書房版『藤村全集』（昭41・9―別巻のみ未刊）を底本とした。

同全集は、「春」および「出発」は緑蔭叢書版第二篇および第四篇所収の、「ある女の生涯」および「嵐」は新潮社版『嵐』所収の、本文をそれぞれ採用したものである。

一、本文の表記は、底本における一、二の誤植を正したほかは、かなづかい・漢字・段落・句読点・符号の用いかたなど、すべて右の底本に従った。またルビについても、底本に忠実に従い、読者の便宜のために底本にないルビを新たに付する際は、（ ）で囲んで、それが注釈者の判断によってふられたルビであることを示した。なお、この場合のルビの表記も、本文に従い旧かなづかいによった。

一、注釈は、見開き二ページごとに本文の部分に一、二、三……の番号を付し、それぞれについての頭注を各ページ上部に収めた。また頭注で十分に注しえないものについては↓印で示し、補注として巻末で詳述した。この補注の番号は、一巻通しとした。

一、注釈の表記は、新字新かなづかいにより、難読漢字の読みは（ ）にいれて、その語の下においた。ただし、引用文のかなづかいは原文どおりとした。

一、注釈内容は、先行研究の成果をとりいれつつ、作品の主題、文体、語法、発想、構成、素材、風俗史的事実などに関わる事項注、ならびに作者の経験的事実との対照、他の作品との関連、展望などに重点をおき、単なる語釈は必要最小限の範囲でこれに加えた。また原則として、頭注は、表現に密着しながら作品を客観的に鑑賞していくことを主とし、補注では、作品の特質や背景、成立事情、素材の考証、先行研究の紹介と検討などを通じて、作品をさらに深く解釈、解明していくための作品論を展開することを主とした。

一、初出、および初版本以降の各種本文との校合は、藤村の場合、特に複雑な異同が多いが、そのすべてについては注せ

ず、作品の解釈や鑑賞上特に必要な範囲に限って指摘した。ただし初版本の段階で削除された「春」の初出紙本文二章分は、補注にその全文を収めて、作者の削除意図を知る便に供した。以上の場合、原則として、筑摩書房版全集の校異所出本文に従った。

一、注釈中の数字は、引用文を除き、「十二」「二百三」とはせず、「一二」「二〇三」のように記した。ただし、年号などを（ ）の中にいれる場合は、洋数字により（明治26・7）（大正15・10）のように示した。なおその際、明治以降の年号に限って、それぞれ明、大、昭和略記した。

一、注釈で各種文献に言及する場合、単行本は『』、新聞・雑誌・および作品名・論文名などは「」で示して区別した。一、巻末に参考文献、年譜および関係地図、島崎家略系図を掲げ、作品の立体的鑑賞・研究の利用に供した。

目
次

解 說

一

島崎藤村集Ⅱ解説

三 好 行 雄

一 仮構と自然

明治四〇年六月——あたかも「春」の構想がようやく熟して、執筆が開始される直前に、藤村は小説「並木」を書いていく。この年に創業二〇周年を迎えた博文館のために、同社の経営する雑誌「文芸倶楽部」の記念増刊「ふた昔」に提供された短篇小説である。おなじ雑誌には饗庭篁村・徳田秋声・田山花袋・幸田露伴・国木田独歩らの顔ぶれがそろっている。これらの新旧両世代の作家たちに伍して、藤村はすでに一流の小説家として遇されていたわけで、『破戒』の成功が彼にもたらしたものの大きさを示している。長谷川天溪の評語を借りていえば、藤村はこのとき文壇の沈滞を破るべき「反動」の旗手と目されていた（「反動の思想」）。

「並木」は「春」に先立って、「文学界」の友人を最初に対象化した作品である。藤村そのひとらしい高瀬をめぐって、小説は金沢に去っていた原の上京にはじまり、八年ぶりに再会した旧友相川との一日の交歓を描いて終わる。そうした設定の背後には、地方の高等学校につとめていた戸川秋骨の上京という事実があった。相川のモデルは官庁ふうな大会社に籍をおくという境遇からみて、そのころ日本銀行に勤務していた馬場孤蝶であることはまちがいない。秋骨や孤蝶が明治学院の同窓生であり、「文学界」時代の親しい友人だったのは周知のとおりである。

後年、芥川龍之介はこの短篇を枕において「毛利先生」を書いた。毛利先生は芥川の好んで描く人生の負け犬である。

「芋粥」の主人公は芋粥に飽かんことを願って都大路をさすらったが、「毛利先生」の主人公、このうらぶれた五位の後裔はこなまいきな中学生に愚弄されながら、ぶざまな失敗をくりかえす。老残の教師がレストランのボーイたちに英語を教える金切声を描いたとき、芥川はそのわびしいうしろ姿に、「腰弁街道」の無気力な並木の風景を望見していたはずである。

もっと頭をあげて歩け、という相川の叱咤にもかかわらず、「並木」の人間像には人生のたそがれを思わせる落寞とした影がにじむ。「可^{いた}傷しい覚醒の念」や「暗い悲しい思想」が彼を閉ざし、「齷齪とした生涯」の無為の自覚は、中年にさしかかった主人公の胸を去らぬのである。初出では、「冷たい涙は相川の頬を伝つて流れた」という一行で、小説は終わることになっていた。

「並木」のさむざむとした心象風景は中年を批評する青年青木の出現でいっそうきわだが、たとえば森田草平をモデルにしたらしいこの大学生こそ、ほかならぬ相川自身の「若き日の芸術家の肖像」だったともいえる。青木の訪れた夜、相川が雨の音を聞きながら、旧稿を読みかえす場面は印象的である。小説の構造自体が、文学界時代のはなやかな記憶を照りかえすことで、老いたロマンチストの心象をいっそう暗く沈めるといふ形をとっている。

「並木」は発表後、モデルに擬せられた孤蝶や秋骨の反発をまねいた。いわゆるモデル問題の口火となったことでも有名だが、孤蝶らの批判は主として藤村の創作手法に集中している。『藤村集』での改稿という事態もそのために生じたが、実はそうした執拗な反撃の底には、孤蝶や秋骨の過ぎさった青春へのふっきれぬ怨念がひそんでいたのではなかったか？あまりにもあからさまに写された青春の終焉は、自分自身がそれを骨身に徹して知っているだけに、いっそうはげしい嫌悪と憤激を強いる——そうした心理の劇を思い描くのはたやすい。

むしろ、それはまた藤村のドラマでもあったはずで、「並木」の文脈にはいたるところに、同じような怨念が重くからまっている。二十年を寿ぐ「ふた昔」の特集に応じて、ふた昔を過去とみる現在を描いてみせたところに、この小説の皮肉な独創があったのである。

藤村はすでに醒めている。文学界時代を書きつくす藤村に、青春の記憶にみずから酔う瞬間がなかったといえは嘘になろう。しかし、それとうらはらに、このすぐれた青春小説の作者がその青春の記憶からいたましく醒める瞬間も確実にあったのである。彼は明治二〇年代の自己と、四〇年代の自己とを同時に透視する複眼を身につけていた。

だから、たとえば「春」の第十章——関西の漂泊を終えて帰京した岸本が、出迎えの友人たちと連れだって吉原から箱根へ遊びながら、自分がなおうらぶれた漂泊者でしかない現実を自覚するあの場面で、藤村はそこに——明治二〇年代の岸本のなかに——「春」を書く四〇年代のみずからの姿を重ねて見ていたかもしれない。

何時が、そんなら、旅の終であるか。

岸本には答えるすべもないこの問いに、第十章を書く作者はひとつの答を用意していたはずである。その意図に即している、四十一章から四十六章にかけて、岸本が入水の決意から思い直して、「墳墓」から「世の中」へ帰ることを選んだとき、彼の旅の終わりが確実にあったといっている。しかし、それを書く作者の旅はまだはじまったばかりである。その終わりは、さまざまな文学的試行の果てにとおく霞んで、このときの藤村にもまだ発見されていない。「春」を起点とする作品の系譜について、藤村が意味づけはじめるのははるか後年のことである。

「千曲川のスケッチ」から「春」へ行くまでの自分の準備時代に、わたしは一つの峠を越した。それは小諸馬場裏の住居の方にあて、日露戦争の始まりかける空気の中で最初の長篇の稿を起したばかりでなく、長い間の田舎教師から著作者としての新生活に移ることを思ひ立つたのもその時であつた。二年と続いたあの長い戦争の中で「破戒」の稿を続けたことも忘れたい。(定本版『藤村文庫』^{スチー}第四篇所収「春」奥書、昭和十二年六月)

小諸の詩から散文への過程を藤村が習作時代と呼んだのは有名だが、この感想についてみるかぎり、その準備時代は「千曲川のスケッチ」から「春」への時期をすべておおうものとされている。「破戒」はその間の「一つの峠」にすぎなかったとの文脈になる。やや意外な自覚のようだが、ほぼおなじような感想は別な場所でも形を変えて語られている。

今からみると、「春」以前の作は、私にとつても、創作の試みの時代で、「春」あたりから、どうやら自分のものと言える文体も出来てきたかと思ひます。(『春』のことから・談話)

この談話は「三つの長篇を書いた当時のこと」という有名な回想の原型であり、「破戒」を書いているうちに「春」の主題が思いつかれ、「春」を書いていううちに「家」の主題を手に入れたという、あの問題の証言をふくむことで知られている。しかも藤村は、三つの長篇の主題の連続性を回想するおなじ談話で、にもかかわらず、『春』以前の作を「創作の試み」といいきっている。例示されているのは文体の成立についてだが、「春」以後に自己の文学の実質的成立を認める作者の自覚

に即していえば、ことは単なる文体、あるいは狭義の文体の埒内にはけつしてとどまらぬはずである。

最近、中村光夫氏によって注目された個所だが（岩波文庫版『春』解説、明治四〇年九月——つまり、「春」の執筆が開始された時点での談話『『春』執筆中の談話』（『新思潮』創刊号所掲）に、つぎのような一節がある。

「破戒」の時には随分つまらない処に骨を折つた、今度はあゝ云ふ骨折はやめるつもりだ。今度の小説は、「人に話をしているやうな」ごく楽な書き方をしたいと思つてゐる。（中略）

書く時分に「少し不自然ぢやないかしら」と思つた処は、書き上げて見ると、一層不自然になる。

いくら書いた処で、作家と読者との間に意志の疏通が無ければ駄目だと思ふ。いくら骨を折つて説明して見た処で分らない人には分らない。意志の疏通さへあれば、多言を要せずに、作家の感じが直ぐ読者に伝へられると思ふ。

この談話とおそらく表裏一体をなすのが『『春』と『龍土会』（『趣味』明治四〇年四月号所掲）という、おなじく「春」の構想や意図について語つた談話である。

僕の小説「春」の話ですが、どうも纏つてお話し申すことが出来ないんです。といふ訳は「破戒」を書きました時は結構ウツクシも始めからチャンときめて置いて、こゝを斯う書き、あそこを斯うと十分に案が立つて居りましたが、「春」は一切そんな結構を建てるのをよして、只こんな人物をかいて見ようといふことだけボンヤリ頭に浮べて此章にはこれがかこうといふことなどは腹案すらもたてゝゐないのです。

「破戒」を書くのに「随分つまらない処に骨を折つた」という、そのつまらない処がいわゆる小説の「結構」——自己の創造した人物を生かし、動かす場としての虚構世界を構築するための手続きを意味していたのは明瞭である。藤村のこれらの感想は総体として、小説的結構を不自然としてしりぞける虚構の否認に傾いている。「春」をこまかな腹案なしに書けるという作者の自信は、小説の展開を彼の知悉する「事実」にゆだねることなしにおそらく不可能である。虚構が読者との「意志の疏通」をさまたげるという判断も読みとれるが、そうした藤村がやがて客観小説から自伝への方角を選ぶのはなかなば自明のことだったといえよう。中村光夫氏の指摘を借りていえば、つぎのようなことになる。

不自然に陥る危険を避け、読者との「意志の疏通」をはかるには、事実をできるだけありのままに描きだし、しかも読者の真剣な関心の対象になる事実を選ぶことです。そして藤村が熟知するこのような事実として、透谷を中心とした「文

学界」の運動が選ばれるのは当然といえましょう。

読者との意志の疏通が、読者の真剣な関心の対象になる事実を選ぶことで果たされると藤村が考えていたかどうか、さらにいえば、「文学界」の運動がそうした関心の対象になりうるかと考えていたかどうか、その点についてあるいは疑問を留保するむきがあるかもしれないが、それはとにかく、『破戒』から『春』への過程にあった危険な傾斜のあとが的確に指摘されている。

藤村の感想はむしろ、「破戒」という一個の長篇を書きあげた実作者の感想として、それなりの重さを無視できない。しかし、小説的結構の自然・不自然を測る藤村の基準そのものに実はひとつの問題があった。

藤村の本格的な散文の習練はいうまでもなく「千曲川のスケッチ」からはじまるが、それに先立って書かれたと推定される美文調の「雲」（『天地人』明治三年八月、『落梅集』所収）は次のような書き出しではじまっている。

こぞの四月都を辞して信濃に赴く時、わが行李のうちには近世画家論五巻をも納めたり。水清く草青き野山の間をめぐりて、客心の友とせむには紀行の文もすくなからず、詩歌の集も亦さはなり、されど一とせは一つの処にふみとゞまりて、こまやかに一つの山水を研究するのたよりとなること、かの五つの巻々に及ぶものあるまじくや。旅は殊更折節のうつりかはりも身にしみて、朝に望み夕に眺むる雲烟の趣を心に浮べ、いさゝか自然の一はしを学ばむと思ひ立ちしも、実はかの故人が苦心に励まされてなり。

小諸義塾に赴任する旅費にしのばせたラスキンの名著『近代画家論』が藤村を散文にさそう最初の手引きであった。ラスキンの労作にうながされた雲のたんねんな観察記録が「雲」一篇を生んだわけだが、ほとんど踵を接して書きはじめられた「千曲川のスケッチ」の主たるモチーフもまたおなじく、信州の風土と生活をつぶさに観察して、それを記録するいわば「写生」の試みであった。スケッチを書きつぐ過程で、藤村はモネやマネーの印象派よりもミレーの風景画を良しとする信条を三宅克己に書きおくって、「純粹なる美術は作らずこしらへず飾らずして反て美しき」といい、「巧必ずしも人の心を動かさざる」といい、『自然は迷はず』と申し度、この自然の天真を捉ふこそ美術家のありがたきところと思はれ候」（明治三五年一〇月二〇日付書簡）と述べている。画家にむかって画論を説く「無法大胆乱暴なる雑言」の、しかしきっぱりとした自覚が藤村の散文の出発すべき発端であった事実は記憶されている。

さかのぼっていえば、明治三〇年に小説の文字どおりの処女作である「うたたね」(『新小説』明治三〇年一月)を書いたとき、このいかにもわざとらしくて、趣向だおれの「拵えもの」に対するもともと手ひどい批判者は森鷗外であった。奇抜すぎる趣向や不自然な構想の指摘にはじまる鷗外の批判は、主として、作者の無知と調査不足にもとづく事実の誤謬に集中している。まず、冒頭の芝居見物の場面で、「見物の居るところに三階といふがある。歌舞伎座なら知らず、明治座には千歳座のかた無いやうだ」という指摘にはじまり、「熊谷の出に大薩摩が使つてある」「吉凶によらず、古い事は忘れるといふ譬に、七日の菖蒲十日の菊とある」等々のことが列挙される。ことに小説の舞台が日清戦争の戦場に移って以後、軍隊の組織、制度、慣習などについての不用意な描写に対する批判はまことに辛辣をきわめている。作者の稚ない想像力は従軍の体験をもつ老練な軍医の目によって試され、その荒唐と無稽が完膚なきまでにあばかれたのである。

鷗外の酷評は、若い藤村にとってけっして無視できぬ教訓だったはずである。それは「うたたね」に続く小説の試みを一時放棄させるほどの衝撃を彼に与えたのではなかったか。すくなくとも、「千曲川のスケッチ」による散文への出発が「作らずこしらへず」「自然の天真を捉ふる」という、「うたたね」の方法とは対極の場所からはじめられたことは、否定できない。「破戒」を書くときに「随分つまらない処に骨を折つた」と感じ、その小説的結構に不自然な作為を残したと感じた作者の自省が実はどういふ脈絡で導かれたかは明らかだと思う。そこにはひたすら自然に似せることを試みた最初の方法がなお尾を引いている。夏目漱石の「それから」を運河と評し、自分は自然の川を好むと書いた武者小路実篤とおなじように、藤村もまた、仮構の文学世界が自然と背離しながら、そのことによって——漱石の言葉を借りていえば、「自然としか思へぬ」ほどに自然でありうる逆説を完全には信じきれなかったのである。

二 私小説への過程

仮構から事実への傾斜をいそいだ藤村の個人的な事情は同時代の文学史的動向ともびったりと符合していた。武者小路の「それから」評にも一端がうかがえるように、人工を排して自然に即く志向は明治四〇年代のひそかな底流でもあった。自然主義の遠い先駆となった国木田独歩の散文が「武蔵野」からはじまったのは象徴的である。独歩もまた彼なりに、千曲川

のスケッチを書いたのである。

漱石の「吾輩は猫である」や藤村の「破戒」を「單調」で「無趣味」に陥ちた文壇への「反動」としていちはやくとらえたのは長谷川天溪だが、この種の批評の出現にも暗示されるように、仮構の嫌厭は、ひとつには硯友社以来の風俗リアリズムによりやく飽いた文壇が、その趣向主義からの脱出を作家の「私」に賭けた反動の方向でもあった。しかし、硯友社文学の皮相性が仮構の内部における「私」の不在に由来するとしたら、その限界の克服は仮構の「私」——小林秀雄流にいえば「社会化された私」——によって不在を代償するという方向でも可能だったはずである。明治四〇年代の文学がその可能な方向を捨てて、作家の生身によって仮構をより直截に代償する道を選んだところにもうひとつの問題がある。それを西洋の誤解、フランス自然主義の模倣しぞこないといってしまうのはたやすいが、ことはけっしてそれほど簡単ではない。

自然主義の作家たちが試みたのは、現実と「私」との対立の不均衡を「私」への集中によって解消する方法である。近代社会そのものが自身生産し、発展し、変型する外在的機能としてではなく、個人的な哀歓や思惟にさまざまに染めわけられた内在的契機として、作家の内部の実感としてのみ存在し確認されるとき、だから、作家の「近代」がそれを支える社会との連帯を閉ざされて、個人の私生活のうちに解体し、個人の記録のなかだけにしか存在しないとき、ひとはどうして仮構された「私」の生きて動きうる現実を信じることができようか。「私」が仮構された瞬間に、仮構と生身との架橋のそらざらしさが見えすぎ、それが不自然に見えてくるゆえンである。

むろん、私生活のささやかな「近代」もつねに現実の重さをうけとめかねて、ともすれば崩壊しがちである。自我はたえず鬱屈した思いにとざされている。しかし、私生活における閉塞した自我はすくなくともその後景に、作家の全人的な精神の眺望をおいている。自然主義の作家たちが信じたのは、その「私」のせまい針の穴からひろがるパースペクティブであって、現実にかかわる能動的な行動——文学的行動といいかえてもよい——を放棄したことの代償に、私生活の「私」にまつわるさまざまな悩みや右往左往を写すことで、その後景にあるべき「近代」の確かな実質をあわせ提示しようとする方法がそこに成りたつ。解放と自由のなかにだけでなく、敗北と悲傷の姿にも「近代」は確乎として存在したし、その実体感是自己の体験を語ることによっていっそう切実なのである。

自然主義の作家たちの選んだ方法をわたしはかつて「近代」の私的所有と呼んだことがあるが、いうまでもなく、その方