

「並木」をめぐるモデル問題と〈物語の外部〉

——島崎藤村の小説表現 III——

金子明雄

1

総括して云ふと、『並木』では、人物の一面しきや見えぬので、年齢が明確で無い。対話の調子及び語句の選択宜しきを得無い為に、人物が、作家が指定したる年齢のものとは見え無い。人物の特徴を全く切り離して書いたが為に、人物が一本調子の甚しきものに見えて居る、生きて居無い。一言にして言へば、モデルの扱ひ方が下手だ。^①

長編小説『破戒』（明治三十九年三月）と第一短編集『緑葉集』（明治四〇年一月）の成功によって新進作家としての地位を築きつつあった藤村が、博文館創業二〇周年を記念する『文芸倶楽部』臨時増刊号「ふた昔」（明治四〇年六月）に、そうそうたる一流作家

1

たちと肩を並べて寄稿した自信作「並木」は、案に相違して旧友からの手ひどい批判にさらされる。冒頭に引用した痛烈な批評は、『趣味』（明治四〇年九月）に掲載された馬場孤蝶「島崎氏の『並木』」の一部である。これと時を同じくして『中央公論』（明治四〇年九月）に「並木」の副主人公「原某」の署名で戸川秋骨の小説「金魚」が発表され、へ解からない処が、サムボリストさへシリアスだ、全く真剣だ。だがアノ真剣はお面お胸の真剣で、抜身の真剣ではないネ^②など、虚構の表現を経由して藤村の小説への皮肉が語られる。しかしながら、この二つの文章をそのまま同時代の文芸批評の範疇に加えることはできない。なぜならば、いずれもが小説「並木」の登場人物のモデルとしての権利によって書かれたものだからである。

*

孤蝶の文章には、「並木」に登場する相川のモデルが孤蝶で、原のモデルが秋骨であることを藤村本人が明かした次第と、他ならぬその藤村の勧めにしたがって「並木」論が書かれた経緯が記されている。そして、『並木』の原と戸川氏との相違、相川と予との相違を書かうと思ふ^③と、批評の基本方針が表明される。秋骨の小説には何の但し書きもついていないが、登場人物の一人である原が小説「並木」の続編を書き継ぐという設定が、否応なく自身の描く原像と藤村の描く原像との差異を際立たせてしまう以上、「並木」の人物像の修正を求める批評的実践と了解せざるを得ない。その了解は、同時に発表された孤蝶の文章の中にある背景説明によって完璧に裏書きされるのである。

この二つの文章が、虚構世界に定着された登場人物の像とそのモデルの実像との距離を、モデルという特権的な立場から問題にしていることは間違いない。これをきっかけにして小説におけるモデルの扱いをめぐる議論がわき起こる。いわゆるモデル問題である。明治四〇年一〇月の『中央公論』が、『緑葉集』に収録された短編小説「水彩画家」(明治三十七年一月)のモデルとされた画家丸山晚霞の抗議文を掲載した^④ことで、論議はいっそう大きくなる。明治四〇年一月の『早稲田文学』^⑤は、いちはやくこの間の論議を整理し、モデル問題の全容の俯瞰とその解決を試みている。『早稲田文学』は、まず、モデル問題についてのさまざまな見解

を、現実暴露や事実捏造に焦点を定めて道徳レベルで作者の態度を云々する方向と、^⑥内的実験^⑥を描こうとする作者の写実的動機を問題とする文芸レベルの議論とに分類する。その上で、自然主義の潮流と重ね合わせて、写実的動機にしたがうモデルの必要性に理解を示し、モデルを利用した創作の自由を擁護する。他方、道徳レベルでの批判に対しては、モデル関係を漏らした藤村の不注意への断罪に端的に示されるように、慎重に作者の道義的責任を限定する。孤蝶の文章の意義は、このような立場から、小説の写実的側面にかかわる文芸批評と認められるのである。

この整理に示される文芸対道徳という図式には、社会道徳の立場からの自然主義への攻撃と、それに対する文芸の主潮流を目指す自然主義文学の側の防衛という対立の構図が透けて見える。その構図の中で『早稲田文学』の位置も明白である。モデル問題を文芸レベルの議論ととらえることが、それ自体として政治的意味をもつのである。モデル問題をめぐる議論の核心は、問題の位置づけそのものにあつたというべきなのだ。その意味では、モデル問題は当初から「並木」論という範疇を超えていた。へ其の友人なる戸川秋骨氏、馬場孤蝶氏が、篇中に表はれたる人物のモデルに用ゐられたと云ふので、本人よりも、周囲のものが、大分八釜敷騒ぎ出した^⑥などの認識も、そのような状況に由来すると考えるべきだろう。

問題の渦中に投げ込まれた藤村自身は、このような〈騒ぎ〉に對してどのような態度を示したのだろうか。

*

別封「並木」に對する馬場、戸川、二君の意見を掲載せし雑誌御送付致候。御一覽被下度候。思ふに馬場君の皮肉なる文章は、人をして悶死せしむる底のものに候。馬場君の如き友人ある間は、幸に小成に安んぜざることを得べきか、『春』を書きつゝある小生は、この文によりて非常なる刺激と勇氣とを得申候。猶二君の文は意外の余波を起しつゝあるやに伝ふ。

今や文壇は、革新潮流の中に立てり、此際猛進の外なく候。九月一〇日付の神津猛宛書簡はこのように語っている。私はモデル問題が、馬場君、丸山君のごとき親しき人々の手より提供されたことを羞ぢた。私は筆を折つて、文壇を退こうかとも考へた^③という後の発言と結びつけて、〈悶死〉に力点をおいてこの書簡を読むことは可能である。しかし、後の発言は、紛れもないモデル小説『春』（明治四一年一〇月）を出版した後のものであり、孤蝶と晩霞の文章を同質視していることから、社会道徳的な批判としてのモデル問題に對応した言葉と認められる。そう考えると、内容の深刻さとは裏腹に余裕ある地点からの社会的自己弁護というニュアンスも強く漂う。〈筆を折る〉という表現も若干割り引いて受けとめるべきだろう。これとは逆に〈非常なる刺激と勇氣〉に重点をおくこともできる。しかし、この場合は、『春』の資金援

助者である神津猛という宛先が問題になる。援助の受け取りを知らせる書簡に出資者の不安をつのらせる内容を書くわけにもいまい。パトロンに示した精一杯の強がりという解釈も根柢なしとはいえない。

したがって推測の域を脱することはできないのだが、この後の事の成り行きに照らして、藤村のモデル問題に對する基本的な認識が抽出できないわけではない。まず、〈小成〉が作品自体の成功を指すと考えれば、孤蝶らの批判は小説創作上の問題提起と受けとめられていることになる。道義的側面への認識があったとしても、あくまでも創作の上で解決されなければならない問題ととらえられている。それに対して、モデル問題の論議の広がりには〈意外の余波〉と認識され、孤蝶らの批判とは区別されている。つまり、創作次元の問題と社会的な次元の問題との区別が認められるのである。そして、その〈意外の余波〉は文壇状況としての〈革新潮流〉との対応でとらえられている可能性が高い。『早稲田文学』同様に、藤村も文芸対道徳という二項対立で事態を把握しているようである。自らも〈猛進の外な〉い〈革新潮流〉という認識には田山花袋「蒲団」（明治四〇年九月）とのつながりも想像できる。いずれにせよモデル問題にふれる藤村の意識が次の創作に向かっていることは確実である。『春』（明治四一年四月七日〜八月一九日連載）の構想がある程度かたまり、その本格的執筆に入ろうとしていた明治四〇年九月に、内面的な屈折はともかく、自然

主義的な潮流の中での自伝的モデル小説執筆への決意を示していることと見ることができよう。

とはいえ、パトロンにこのような釈明めいた書簡を認めなければならなかったことが、孤蝶らの批判の予想外の辛辣さに対する藤村の意外の念を表わしているともいえる。〈余波〉の〈意外〉に先行するもう一つの意外があるのだ。意外の念は、孤蝶らの側でも同様だったようだ。前述したように、孤蝶の文章には執筆に至る経緯が記されており、〈秋骨君——私、対藤村君のモデル問題は、大分八百長なことは、少し文学の分る人には明かなことだろうと思ふ〉^⑩と後にも述べているように、孤蝶や秋骨と藤村との間に深刻な文芸上、人間関係上の対立があったわけではない。そこから〈藤村の仕掛け〉^⑪を強調する観点も生じてくるだろう。また、読書共同体の内での論争ゲームを外部に持ち出して藤村の小説の援護射撃をするという意図にしては辛辣すぎる論調に、孤蝶らの側の心理的屈折を見ることもできる。しかしながら、いずれにせよ、孤蝶自身も〈思ひも掛け無かつた〉^⑫と言いつつ、いざいざならぬほど、問題が社会的に広がってしまったのである。孤蝶らの批評の辛辣さが、モデル問題の社会的拡大を加速したことはいうまでもない。この二つの意外が一種の相乗効果をもったであろうことは想像に難くない。〈意外の余波〉と把握された社会的状況が、孤蝶らの意外な批判を踏まえた新たな創作技法の模索によって〈革新潮流〉に乗る方向へ藤村を押し出させる強い力となった

ことは容易に想像できる。他方、孤蝶らにとって、直接的な文芸批評とは距離をおきながら読者にモデル情報を提供する文筆活動を示唆したのがモデル問題の意外な広がりだったのではないか。この後、孤蝶は藤村の小説のもっとも有力なモデル情報提供者となるが、彼の筆に再び最初の辛辣さが戻ることはない。

批判するもの、批判されるもの、両者の思惑を超えて事態が展開してしまった結果を、小説技法と小説をめぐる言説流通の両面で検討することが重要である。

2

モデル問題の効果について、高橋昌子^⑬は、第一に藤村にへより引き締まった表現への志向が生じたこと、第二に藤村文学の宣伝になったこと、第三に文壇においてへモデル小説への認識が固められたこと、第四に〈作品を事実(モデル)との関係に於て読む、という受容態度を流布させた〉ことの四点を指摘している。そして、第一の効果の帰結を〈省略や暗示による象徴技法〉に求め、第四の効果によるモデルに即した読解との乖離を指摘し、『春』内部での読者の嗜好に合わせた表現技法の後退の可能性を示唆する。一般読者による読解が作者を取りまく少数の精読者からなる読者共同体の読解と合致しない場合があることは確かである。いつの時代でももっとも強い誤読が規範的な読解になる。しかし

ながら、藤村の小説表現を考えた場合、表現の構造と読解の空間との間には親和的な関係が見いだせるのではないだろうか。モデル問題がもたらしたものをもう少し丹念に追うと同時に、その効果を立て的にとらえる必要がある。

*

孤蝶の「島崎氏の『並木』」は四百字詰め原稿用紙四〇枚ほどの文章で、全文が登場人物の行為や発話、その描写についての具体的な批判、注文中で埋めつくされている。結局はへモデルの扱ひ方が下手」という一点に収斂するのだが、論旨を要約するのは簡単ではない。

まず、孤蝶と秋骨が藤村の家に居合わせた際に、藤村が書きかけの原稿を示して、二人をモデルにした小説であることを告げる場面から書き起こされる。そして、藤村が孤蝶に「並木」観を書くことを勧め、原稿掲載の仲介までしたことが記される。文章の趣意は次のように述べられる。

かういふ、主人公は誰、副主人公は誰をモデルに為たものといふ事の知れ渡り易い作品の場合には、仮作の部分まで写生と誤信せられて、モデルと取られた人物には、反つて難有あつか迷惑といふやうな事にならぬとも限らぬから、寧いっその事、『並木』の原と戸川氏との相違、相川と予との相違を書かうと思ふ。

あえて文芸上の批評を避けて、モデルに関する事実捏造という道義的問題にかかわる事柄を裏側から論じるスタンスを示している

が、この立場には奇妙な点がある。

第一に、モデルが「知れ渡り易い」とするが、藤村と孤蝶、秋骨らの間の了解が必ずしもそのまま一般読者に伝わるわけではない。もちろん、孤蝶や秋骨を身近に知る読者であれば「並木」のモデルが誰かすぐに知れるであろうが、そのような読者に虚像と実像との差異を説明する必要などないのである。そう考えると、この文章そのものが読者の容易に知り得ない小説の裏面にある情報をすすんで提供している印象が生じてくる。文中孤蝶は、藤村が直接説明しなかったはずの青木のモデルが森田草平で、布施のモデルが生田長江であることまで明らかにしている。さらには、登場人物の名前がモデルの親族関係に由来するのではないかという推量を示して、判じ物めいたモデル当てを推奨するかのよう¹⁵に振舞っている。この時期に多く流通するモデル情報の機先を制するねらいがあるにしても、この文章自体がモデル情報と全く同質の機能を果たすのである。自分がモデルになっているという道義的アドバンテージを担保にして表現の正確性をチェックするはずの文章が、小説の中のあらゆる場面が表現に先立って実際に存在したかのような印象をふりまいて、仮作の部分まで写生と誤信せられ、る危険を助長しているのである。この意味では、〈事実（モデル）との関係に於て読む、という受容態度〉の流布という高橋の指摘は当を得ている。そして、それが藤村との相互了解の枠内で行われたとすれば、小説はそれに先行する現実を表現するとい

う小説読解のコードを、藤村を取りまく読者共同体が積極的に提唱したことになる。そこに一種の共犯関係を見いだすことは容易い。

ところが、この文章は全面的に藤村との共犯関係に彩られているわけではない。これが第二の奇妙な点である。登場人物とモデルの実像とのずれへの言及が、小説の注釈的な情報となるばかりではなく、へモデルの扱ひ方が下手」という小説表現の欠点の追及に転化するのである。ここでは、発言権の根拠となる道義的なアドバンテージが文芸上のアドバンテージにすりかえられている。

孤蝶の「並木」批判には二つの問題系列がある。一つは、登場人物の言動や思考がモデルになった人物のそれと一致していないことにかかわる問題であり、もう一つは、小説の登場人物としての言動や思考の内容、それを表現する方法の不適切にかかわる問題である。前者は、作者による事実捏造という道義的責任の追及が可能領域であり、モデルとしての発言権に直接結びつく。それに対して後者は、純粹に文芸批評上の問題であり、孤蝶に特権的な立場が認められる領域ではない。しかし、孤蝶の文章は道義的な立場を発言の拠り所としながらも、二つの系列を同質の文芸上の問題として扱うのである。事実関係が小説表現の問題として扱われるのは奇妙であるが、作者の現実観察の当否を經由して小説の人物造形の問題に接合されるのである。虚構の設定を認めながらも、孤蝶自身が小説を構成するあらゆる要素が表現に先立つ

て実際に存在したかのような錯覚に陥って、モデルに寄りかかって小説を読んでいるのである。¹⁶ ここにも、写実をめぐる事実と虚構の奇妙で根深い相互依存関係が見いだせる。

*

登場人物が小説の中でしたことを、モデルが実際にしたこととモデルが実際にしそうなことに照らして批判し、登場人物がすべきであったことを示す孤蝶の「並木」論が指摘する問題点は次のようにまとめられる。

①登場人物の設定や言動に事実と異なるところがある。また、実際にはしそうなことをしている。

②登場人物が生真面目で一面的であるために、小説が一本調子になっている。

③登場人物に丸みがなく、その言動が年齢相応に見えない。また、中年以上になると内面とは異なる外見を装う方策を心得るものだから、それが見えるようにすべきだ。

④作中の対話がへまだるつこしいし、気が利かない。また、登場人物の言葉や追懐がへべたついていてへ厭味たらしく聞こえる。腹の中で思うのと、口に出すのでは大きな違いがあるのだから、その区別をすべきだ。

⑤小説構成上不自然な点や、登場人物が小説の展開に都合のいい言動をしているところがある。

既に述べたように、孤蝶の批判の特質は、②③⑤の創作技法上

の批判の前提に①の事実問題がおかれ、両者が融合していることにある。藤村自身がこの時期に孤蝶と同じ認識を共有していたかどうかは明らかでないが、この批判に答えようとすれば、どちらの側からアプローチしたとしても二つの問題系列をわけて扱うことはできない。結果的に、これらの指摘は藤村の小説表現に大きな影響を与えることになるのである。しかも、部分的な表現や描写の問題に限らず、小説の構成や統辞論にかかわる指摘も含まれていることに注意しなければならない。

3

旧友からの批判を受けた「並木」は、大幅に改稿されて第二短編集『藤村集』（明治四二年二月）に収録される。「並木」改稿の痕跡を分析することによって、モデル問題が藤村の小説表現にもたらした変容を測定することが可能である。¹⁷

田中榮一も指摘するように、改稿の大部分は初出版からの削除による。単純に計算しても、初出『文芸倶楽部』版本文が四百字詰め原稿用紙でおよそ三八枚なのに対して、改稿『藤村集』版本文は約六枚分短くなっている。そのような削除の多くを田中はへ全くの削除であって、そのあとの表現上の手入れはほとんど皆無と¹⁸いってよい。〈遠慮的部分的「省略」〉と呼ぶのだが、事実との齟齬と小説技法上の問題とが判然としない以上、ここで検討すべき

は削除の意図ではなく、削除がもたらした表現構造上の変容である。

*

削除された部分の多くは、特定の立場と価値観を持った語りの位置を人称的な像として想定させる言説を含んでいる。

彼は外国文学に精通した大家で、英語の外に、佛語、それから露語もいける。もともと会社なぞに埋れて居るべき筈の人では無い (文) 490

尤も斯ういふ計画に耽けるのが相川の癖である。(文) 490

この友達は矢張相川と同じやうに、外国文学の研究で一家を成した人で、素養が素養だけに英吉利風の紳士とでも言つたやうな、質素な、高尚な、気象の面白い学者である。有体に

言へば、原は金沢の方を辞めて了まつたけれども、都会へ出て来て未だ是といふ目的が無い。此度の出京はそれとなく職業を捜す為でもある。(文) 491

子供へと言つて、手土産の『ビスケット』などを忘れずに用意して来るところは、流石田舎で長く苦勞した人だけある。

(文) 494

恐しく気乗りのする時と、しない時とある人で、『ふむ』と答へるには答へたが、全く別の事を考へ乍ら返事をして居た。

(文) 496 (以下「並木」の引用で、初出『文芸倶楽部』版本文には(文)、改稿『藤村集』版本文には(藤)の略号をつけ

る。引用はいずれも筑摩書房版『藤村全集』第三巻により、引用末尾にそのページ数を示す。傍線はすべて引用者による。

このような語りは、特定の価値基準を持つ立場から、登場人物やその行為に注釈を加える役割を果たしている。それがあまりにも長く、詳しくすぎるとくどく感じられるであろうし、また、わざとらしい印象を与える。ここでの人物への注釈も、孤蝶にへ一人の人に方々で必ず一つのお世辞を振り蒔いて居る」と皮肉をいわれた『春』の人物紹介と同様の印象を残す。また、へそれから……もいけるへ尤も……へ有体に言へば……へ流石……などの表現は、人物がしゃべっているような口調を感じさせ、人称的な語り手の像を前景化する。さらに、そのような語り手の像に固有の位置を与える言説が存在する。

旧友——といふ人は数々ある中にも、この原、大学に教鞭を執つて居る乙骨、英吉利留学中の永田、新進作家の高瀬などは、相川が若い時から互ひに往来した親しい間柄だ。永田は遠からず帰朝すると言ふし、高瀬は山の中から出て来たし、いよ／＼原も家を挙げて出京するとなれば、連中は過ぐる十年間の辛酸を土産話にして再び東京に落合ふこととなる。

(文) 490～491
相川の心中を間接的に伝えるには説明的すぎるこの語りは、相川のいま・ここを基準にしなから、あたかもへ連中への一員で

あるかのような口調と内容を示す。

八年ばかり見ないうちに、^{この}は友達の変つたことは。先づ目につくは何かといふに立派な口髭で、濃く厚く生えて、いかめしく長いところは『カイゼル』とも言ひたかつた。(文) 491

友人の変貌ぶりへの驚愕は相川の驚きであるようにも考えられるが、人称的な語り手像に引かれると、相川の隣で彼とともに八年ぶりの友人の変貌に驚いている語り手の姿を思い浮かべてしまう。登場人物のすぐ近くで彼らに共感的に内面を代弁し、説明する語り手の姿が見え隠れするのである。これまでの引用の傍線部分は改稿版にも残されるから、そのような語り手像は改稿後も完全には消え去らない。しかしながら、大幅な削除によって、語りによる説明のくどさやわざとらしさばかりではなく、人称的な語り手像そのものが相対的に薄らぐことは確かである。

*

確かに老けた。朝に晩に逢ふ人は、^{あたか}恰も住慣れた町を眺めるやうに、近過ぎて反つて何の新しい感想も起らないが、稀に^{かほ}面を合せた友達を見ると、実に、驚くほど変つて居る。(略) 彼は、久し振で出て来た友達のことを考へて、^{はがゆ}齒癢いやうな気がした。(藤) 256
道路も変つた。家の構造も変つた。店の飾り付も変つた。そこ、に高く聳ゆる宏大な建築物は、壮麗で、斬新で、燦んだ従来の形式を圧倒して立つやうに見えた。(略) 見るもの聞

くものは烈しく原の心を刺激したのである。(藤) 258

前者は相川の思考に、後者は原の感覚と意識にそって、それらを自由間接話法的に伝えている。初出版で既に存在していながらも説明過多な語りに埋没していた登場人物の意識に密着した語りが、説明的な部分の削除によって浮上してくるのである。それは『春』に見られる〈連中〉の共同主観的な意識にもとづく語りにしても同様である。次の部分がそのような語りの典型となるだろう。

廳て別れる時が来た。暫時二人は門外の石橋のところに佇立み乍ら、混雑した往来の光景を眺めた。古い都が倒れか、つて、未だそこ、に徳川時代からの遺物を散在して居るところは——丁度、熾んに燃えて居る火と、煙と、人にと満された火事場の雑踏を思ひ起させる。新東京——これから建設されやうとする大都会——それはおのづから斯の打破と、崩壊と、驚くべき変遷との間に展けて行くやうに見えた。(藤) 265

登場人物の意識にそった語りが浮上してくるのは、説明的な語りの量的な減少ばかりが理由ではない。先の相川の思考にそった語りは初出版では次のように展開する。

確かに老けた。(略) 高瀬といふ友達と言草に、『人間には二通りある——一方の人はぢり／＼年をとる、他方の人は長い間若くて居て急にドシンと陥没ちる。』と言つて笑つたことがある。相川は今其言葉を思出して(略)考へて見たが、然し

友達も彼様、変つて居やうとは思ひがけなかつた。(略) 実際、相川はまだ／＼若いつもりで居る。『君は変らないよ』と言はれたことのある彼は、だから、(略) 齒癢いやうな気がした。

(文) 492

この部分は改稿版で次のように改められる。

確かに老けた。(略) 高瀬といふ友達と言草ではないが、『人間に二通りある——一方の人はぢり／＼年をとる、他方の人は長い間若くて居て急にドシンと陥没ちる。』相川は今其言葉を思出して(略)考へて見て笑つたが、然し友達も彼様、変つて居やうとは思ひがけなかつた。(略) 実際、相川はまだ／＼若いつもりで居る。彼は、(略) 齒癢いやうな気がした。(藤)

256

傍線部分の削除が主要な改稿なのだが、注目したいのは、それがいずれも相川のいま・こことは別の時空での出来事に言及していることである。初出版では、仕事帰りの道すがらの相川の思考の流れを伝える語りの間に、かつて別の場所で生じた二つのエピソードが説明的に挿入される。相川の思考の流れを分断して脇から解説が加えられるのである。結果的に、相川の意識に密着した時間の流れとは乖離した別の時間が導入されることによって、語りが前景に露呈してしまう。それに対して、改稿版では、若干ぎくしゃくしたところは残るものの相川の思考にそった時間の流れが遮られることは少ない。高瀬の言葉も、初出版では説明的なエ

ピソードに属する声として挿入されているのに対して、改稿版ではいま・ここでそれを思い出す相川自身の内言の声に変換されている。

つまり、過剰な説明的言説が語りから削除されることによって、登場人物に密着した時間が再構成され、それが登場人物の意識を浮上させるのである。そして、それと逆比例して語りの媒介性は後景に退く。自己の立場を保ちながら登場人物に寄り添うようにその行為や発話を説明する語りが、語られる場面の時間の流れを自由に操作しながら注釈を加えることは少なくなり、登場人物の行為や意識の継起が生み出す時間の流れに紛れ込んで、自らの姿を隠しながら必要な情報を補う物語行為が多くなる。登場人物の発話や内言と地の文の語りとが異質な時間的秩序を構成する印象は、後者が縮小することによって薄められ、登場人物の意識の直接的な転記ばかりではなく、その間接的な再現やそれを補足する説明が調和的に織り込まれた統一的な時間が構成されるのである。このようにして、登場人物の意識の流れを滑らかに再現する場面構成への道が開かれる。

*

もちろん、登場人物の意識に密着した表現が滑らかな時間の感覚を再構成するには、登場人物の意識や内言、発話そのものの簡潔化が大きな役割を果たしている。

むくつと起直つて、冷しい雨の音を聞き乍ら、今昔のことを

考へると居ても起つても居られないやうな気がする。友にも言はず、妻にも話されず、まして青年の時代には自分でも思ひよらなかつたやうな斯の一夜の心——誰が知らう。蚊帳の中へ潜り込んでからも、相川は眠られなかつた。多感多情であつた三十何年の生涯を其晩ほど思ひ浮べたことはなかつたのである。

『飽くまでも戦はう。』

斯う憤慨に堪ないやうな調子で言つて、寝苦しさのあまりに戸を開けて見た頃は、雨も最早すっかり止んで居た。洗つたやうな庭の内なかが何となく青白く見えるは、やがて夜が明けるのであらう。

『あ、短夜だ。』

と呟つぶやいて、復た相川は蚊帳の内へ入つた。(文) 494

思うようにならない現実の中で、相川が懊悩に眠れぬ夜を過ごす場面である。傍線部だけが改稿版に残された。相川の心情の代弁や説明、彼自身の言葉による心情吐露はほとんど削除される。残されたのは、へ今昔のことを考へる——へ眠られなかつた——へ戸を開けて見た——へ「短夜だ。」と呟いて——へ復た蚊帳へ入つた——という相川の行為の継起と、それに添えられたへ多感多情であつた三十何年の生涯を其晩ほど思ひ浮べたことはなかつたのである。——という簡潔な説明だけである。

初出版が自らの理想を実現できないままに中年にさしかかつて

しまった人間の悲哀を表現しているのではあるとすれば、読者はほぼ正確にそれと対応する哀感を改稿版の表現に読み取ることができであろう。しかも重要なのは、悲哀の内実具体的な表現が与えられていないことによって、漠然とした悲哀の印象にさまざまに内実を当てはめる可能性が開かれている点である。印象的な表現の具体的な意味を埋める作業が読者にゆだねられているといってもよい。

初出版には存在した登場人物自身による自己の内面の表現が大幅に削除されたことによって、それを読む読者が埋めなければならぬ意味の空白が増加している。登場人物の自己表現の削除が目立つのは、日比谷公園での相川と原の会話場面である。その前半部分では会話の要所が刈り込まれて、まだるっこしさが回避されており、後半部分では会話全体が削除されている。後半部分の削除が物語に大きな時間的空白を生み出していることは注目し値するが、一般的な会話表現の省略が会話場面の情報量を減少させていることも重要である。内面を直接的に表白する言葉や、会話に組み込まれた説明的な部分が削られることで、会話の流れはより現実的な口調やテンポに近づく。しかし、場面の文脈に密着した会話の表現では、伝達される情報量や物語の展開との連携が犠牲にならざるを得ない。ここでも、読者に、場面の文脈を再構成しながら少ない情報の背後に存在する意味を読み取ることが求められる。

*

(略)人の群を眺めると、恰も長い戦争に疲れて了つて、肩で息をし乍ら歩いて行く兵卒を見るような気がする。『あ、並木だ。』と相川は大学生の青木が言ったことを胸に浮べた。原も、高瀬も、それから又た自分も、すべてこの堀端の並木のやうに、片輪の人に成つて行くやうな心地がしたのである。

暗い、悲しい思想が、憤慨の情に交つて、相川の胸を衝くばかりに湧き上つた。彼は敗兵を叱咤する若い士官のやうに、塵埃だらけに成つた腰辨の群を眺め乍ら、
『もつと頭を挙げて歩け。』

斯う言つた。冷い涙は彼の頬を伝つて流れた。(文) 502

初出版でこのように描かれていた小説の結末部分は、次のように改稿される。

(略)人の群を眺めると、丁度斯の濠端に、同じやうな高さに揃へられて、枝も葉も切り捨てられて、各自の特色を延ばすことも出来ない多くの柳を見るやうな気がする。『あ、並木だ』と相川は腰辨の生涯を胸に浮べた。

『もつと頭を挙げて歩け。』

斯う彼は口の中で言つて見て、塵埃だらけに成つた人の群を眺め入つた。(藤) 266

主情的な初出版に較べて、あっさりとした印象を与える結末になっている。相川の意識や動作の継起に忠実に構成され、場面の

時間的な流れを妨げる要素が排除されている改稿版に対して、初出版は情調過多であるばかりでなく、へ大学生の青木が言ったことを「心地がしたのである。」という説明的な語りや、へ敗兵を叱咤する若い士官のやうに」という比喩描写が加えられ、登場人物の行為や意識にそった時間の流れからやや逸脱している。小説のクライマックスに相応しい盛り上がりということもできるが、紋切型の壮士芝居式と批判されても仕方がない。

そのような差異に加えて重要なのは「並木」という言葉の扱い方である。

「並木」はこの小説のタイトルでもあり、小説の主題にかかわるキーワードであることは間違いない。初出版では日比谷公園の茶店で出会った青木の考えとしてあらかじめ提示されており、それゆえに結末で「大学生の青木が言ったこと」と参照されるのである。孤蝶に「甚だ陳腐」²⁰で森田草平ならばいいそうもないと批判されたためか、改稿版では青木の話が削除されているので、「並木」という言葉が出てくるのはこの結末部分だけである。「甚だ陳腐」な考えが結果的に相川に割り振られたのは皮肉な事態といえるだろう。初出版では、相川が原に語る「ツルゲネエフ」の「ヴアジン、ソイル」、青木の「並木」の話、そして結末で相川が想起する「並木」の三つの場面が互いに呼応して小説の主要モチーフを印象づけている。改訂版では「処女地」の内容は言及されず、その主人公についての「自分のことを書いたんぢやないか、と思

ふやうなところがある」という相川の発言にとどまる。「処女地」のモチーフは「並木」の中でも言及される芸苑社講演会での藤村自身の話題と重なっており、初出版「並木」から『春』へ向けてのモチーフの発展を考える上で興味深いのだが、改稿版でその扱いが軽くなったように見えることについて中島国彦は「春」の世界にその一節を展開して吸収し得たために残して置く必要がなくなったという解釈も可能²¹としている。この箇所については孤蝶から「予ならば、もう少し勢の良い言葉で説明する」へ空想家甚だ結構²²と、表現と内容の両面から注文がつけられている。つまり、改訂版では、孤蝶の注文にしたがうかたちで主要モチーフを伝える三つの場面のうちの一つは削除され、もう一つは縮小させ、最後の一つだけが残されるのである。

登場人物によるにせよ、語りによるにせよ、物語言説の別の場所を示唆して読者の記憶に訴えたり、あらかじめ別の場所で語られた事柄を物語のいま・ここで反復したりした場合、登場人物の意識の流れや物語全体の時間の流れを歪ませ、小説的作為の印象を導く可能性が生じることは避けられない。登場人物の行為や意識の継起を軸とする時間にそって物語を進めることに徹するならば、伏線や主題の強調といった小説的結構の機能はある程度後退させなければならぬ。そのかわりにモチーフの暗示という手法が浮上してくる。改訂版の場合、「処女地」の内容への言及はないものの、残されたヒントから相川の境遇と「処女地」の内容を讀

者の想像力によって結びつけることは十分に可能であろう。この表現の構造がそれを読者に要求しているのである。削除や省略が小説の統辞的構造を把握する直接的なヒントを隠してしまうがゆえに、読者の側に小説の主題探しの役割が課せられるのである。そして、「処女地」の場合が示しているように、読者は物語の外部にまでその探求の手を伸ばすことになるであろう。

*

初出版「並木」から改稿版「並木」への変容を特徴づけるのは、その時、その場に密着した言説の連続として積み重ねられる小説の展開である。それは、複雑な場面構成や時間構造を組み合わせることによって小説を展開させていく技法とは対極に位置する。そこには二重の意味での事実捏造の批判への対応がある。過剰な説明的言説や登場人物の主情的な内面吐露によって捏造した事実を語ってしまう危険を回避すると同時に、語り手の人称的な像を後景に退かせることによって事実捏造する作為の主体を見えなくしているのである。そのような小説の展開の中で、物語言説の過剰やあふれでいた主情性は素っ気ないともいえる表現に取って代わられる。描かれている場面に読み取るべき真実が隠されていると信じる限りにおいて、読者は、場面を説明する直接的な言葉や場面に意味をもたらす直接的なヒントを物語言説の中に探し出す読書のかわりに、登場人物の意識や心理を軸に場面そのものを再構成して、場面の背後に隠された意味を推測する読解を要求さ

れるのである。場面の全体像や登場人物の行為、内面についての説明的言説の欠如が場面の意味の完結を拒み、その場面の裏側の意味や別の場面との隠れた連携の解読へ読者を差し向けるのだ。小説の表現構造が表層の意味の奥に隠された深層の意味の存在を暗示し、表現の深さや奥行きを創造しているのである。

4

「並木」改稿の時期は明確ではない。明治四二年六月一八日付の書簡²³に『藤村集』の話題が出ており、収録作品の執筆状況に触れているが、具体的な作品名は言及されていない。明治四二年一月一八日付の二通のはがき²⁴に『藤村集』校正の記述があるから、当然これ以前に改稿が済んでいなければならない。上限のほうは明治四〇年九月まで遡れるのだが、『春』の執筆がそのころに本格化し、連載終了二日前の明治四一年八月一七日にようやく擲筆、一〇月には早くも改稿を済ませて単行本にしていることを考えれば、「並木」の改稿にかかれるのはかなり後ということになる。いずれにせよ、モデル問題以降の最初の小説が『春』であるという想定は動かし難い。改稿版「並木」に見いだされた小説表現の構造が最初に威力を発揮するのは『春』においてなのである。

初出版「並木」から『春』へという表現の移行が問題になるのは、単に執筆時期の近さからではない。モデル問題をはさんで、

『春』のモチーフが表現構造の変容と密接な関係を持つと想定できるからに他ならない。小説表現の変容が小説の主題や動機との関係においてどのような意味を持ち、どのような役割を果たすのか、『春』の場合を検討してみよう。

*

『春』について先行研究の多くが課題としてきたのは、『春』あたりから、どうやら自分のものと言へる文体も出来てきたかと思ふ⁽²⁵⁾と藤村本人が回想する表現技法と、『破戒』とは対照的に思われる自伝的モチーフへの転換であった。

同時代の『春』評価の焦点の一つがその斬新な表現技法にあったことは間違いない。彼の事実を知つて居る者には善いが、さもない人には事柄さへもぼんやりとして解らない⁽²⁶⁾という批評がなされた一方で、『破戒』の中に表はれた、冗漫な描写の筆付が、漸く簡潔に成つた⁽²⁷⁾という指摘や、全体との調和を失する抒情的なところが読者にへしちくどく⁽²⁸⁾へまだるく⁽²⁹⁾感じさせていた傾向からへ出来るだけ、あるがま、観るがま、感ずるがま、に描き出さんとし、筆のうえのあやや誇張を避けやうとしたらしい⁽³⁰⁾という変化への注目が記されている。

極く粗描で、外の方から些い⁽³¹⁾と急所だけ書いたと云ふやうな⁽³²⁾——一口に言へば印象派振りの書方である。(略)外の方を些い⁽³³⁾と書いて居ながら、心——中の方も好く現はれて居るので、非常に面白く読む⁽³⁴⁾

中村星湖の評価は『春』の表現方法への好意的な立場を代表するものである。やや遅れて、田山花袋も藤村の表現技法を次のように評している。

今少し入つて行つても好き、うなものだと思はれる位に作中人物の心理を書くことを避けてゐる。状態ばかりを書いて、そして心理を帰納させやうと志してゐる。手法がすつかりオブリエクトで行つてゐるのである。⁽³⁵⁾

このような表現の変化についての言及は、この時期の藤村の技法意識とほぼ正確に対応している。へあんまり知らない癖に知つてゐる丈の事を悉く書いて了ふのと、知り悉くして居ながら、其精髓だけをポタリ⁽³⁶⁾と垂らすやうな書き方をするのと、どつちが力があるだらうか⁽³⁷⁾というイプセンに言及しながらの発言はよく知られている。また、ツルゲーネフについてへ彼は多く省略した。時としては単純な物語に満足した。しかしその単純な物語を通じて、彼は露西亜を伝へて居る⁽³⁸⁾とそのへ印象派の傾向⁽³⁹⁾に言及し、モーパッサンとチェーホフをへ印象の単純と清新とは同時に心理の深い解剖でもあるやうな作⁽⁴⁰⁾の代表と位置づける文章もある。さらに、「モーパッサンの小説論」は次の引用で結ばれる。

章句を意の俣に駆使し、それをしてあらゆるもの——其言はざるものをさへ表現せしめ、それに満たすに複雑なる陰微の謂ふべからざる暗示を以てするこそ、新表現法を發明し、若しくは古き忘れられたる書中よりわれ等には既に死語となり

たる廢語に属し意義を失ひたる言語を索め出すより、尚実に難きことなれ。⁽³³⁾

星湖が「印象派振り」と呼んだ表現、花袋が「オプチエクチーブ」と呼んだ態度にこの時期の藤村の小説表現の理想を重ねることが出来るはずである。もちろん、それを今日的な観点から「シンボリック」⁽³⁴⁾「省略」⁽³⁵⁾と呼んでもよい。したがって、「並木」改稿の方向性がこの時期の藤村自身の小説表現の理想と基本的に重なっていることは間違いない。その意味では、モデル問題が藤村に自己の理想とする小説表現を具体的に実現するきっかけと指針を与えたといつてよいだろう。

*

『春』のモチーフにかかわる問題で、小説表現の構造との関係を検討する必要があるのは、花袋「蒲団」の影響とされる自己告白的傾向である。

『春』に、「蒲団」の決定的な影響のもとでの、近代小説から私小説への小説概念の屈折を見いだす中村光夫らの立場は、⁽³⁶⁾勝本清一郎による成立過程の実証⁽³⁷⁾によっていったんは否定されるが、本格的な執筆開始を明治四〇年九月とする推定の登場によってかたちを変えて再び蘇ってくる。三好行雄は、『春』の前半に「自己の分身である岸本をも多数のなかの個に還元し、客観的に対象化する方法」の模索を見だし、作者の次元と作中人物の次元との距離を確認して「客観小説の手法」とする。ところが後半になると

手法においても内容においても「作者の自己自身への回帰、集中」が見られるとして、小説の内部に小説理念の屈折があると指摘する。その屈折の要因を「蒲団」の自己暴露的、告白的手法の影響と想定するのである。そして、「自己表現にあたってのシンセリテイを要求し、いわば自己暴露の要請」となったモデル問題が「蒲団」と同方向の力として機能したとする。これに対して、中山和子はモデル問題の影響を『春』に独自の客観的手法に見いだしている。中山はモデル問題によって「実在のモデルに依存して、そこに自己投入するという方法の否が自覚され」た結果、『春』での「作者と作中人物との次元をかけた冷静な客観的手法」が実現し、「作者である藤村自身がその人として、対象化され」たとする。「蒲団」の影響とモデル問題の影響を明確に区別する立場をとるのである。また、中島国彦は三好の「複眼」という考え方をもとに、現在から過去を再読し、過去を読むことを通して現在を生きるという可逆的な関係の形成過程を分析して、モデル問題を小説を書くことをめぐる大きなドラマの中に位置づけている。そして、「蒲団」をモデル問題の側に内包させてとらえる可能性を示唆する。

「蒲団」の影響の認識や「蒲団」とモデル問題との関係の認識に違いが生じる要因の一つは、『春』が自伝的モデル小説であるという共通認識が自明であるのに対して、その告白的性格についての認識の前提となる自己暴露や自己告白の概念が共有されていないことである。三好が中村らを承けて広い意味での私小説的な表

現方法を告白的手法と呼んでいるのに対して、中山はより具体的な自己暴露を想定していると思われる。

「蒲団」の影響による『春』の自己告白的なモチーフについては、和田謹吾が興味深い指摘をしている。和田は、『春』の構成を分析して、メレジコフスキイの「先駆者」を下敷きとする前半三分の二にそれとは異質な後半三分の一が継ぎたされ、その伏線が前半に繰り込まれたためにアンバランスが生じているとする。そして、継ぎたされた内容として勝子関係のエピソードを挙げる。しかも、それは藤村と佐藤輔子との現実の関係を誇張したものであり、そのため緑蔭叢書版での削除が必要になったという。そして、これらの原因の根本に「蒲団」の影響が想定されるのである。注目すべきは、自己告白的なモチーフが機能するには告白に値する内実がなければならないという認識である。

和田も自己告白的性格を物語内容のレベルで考えているわけだが、この指摘は逆説的に『春』に自己告白的な要素が欠けていることを物語っている。確かに、『春』のモチーフとして自己告白を指摘されても、広い意味での自伝小説性としても了解しない限り違和感を持たざるを得ない。和田の指摘は、「蒲団」以後の小説創作の選択肢として『春』にも具体的な内容をもった告白小説の方向がありえたこと、しかしながら、実際には自己をモデルにした小説であるにもかかわらず『春』には告白的な内実が欠如していることを示している。考えるべき問題は、自己告白的な内実の

欠如の方なのではないだろうか。

「蒲団」も初めから告白小説として書かれたわけではない。「並木」同様のモデル問題に巻き込まれるなか、自己にかかわる現実暴露の性格が云々されることによって、受け手の側に告白小説の元祖という評価が定着するのである。モデル小説と告白小説をつなぐ要素は、いうまでもなくその現実暴露性のだが、最初にクローズアップされたのはモデル小説のいわば他己告白の現実暴露であったことを忘れてはならない。つまり、モデル小説に描かれたモデルの現実暴露（あるいは事実捏造）への注目が、自己をモデルとする小説での現実暴露としての自己告白に移行するのである。この移行がモデル問題への道義的関心の文芸的関心への変換、あるいは道徳的問題の文学的領域への回収に対応していることに注意しなければならない。モデル問題が、小説のスキヤンダル・ジャーナリズム的な読解を煽りつつ、そこで表面化する道徳的軌轍をてこにしながら、それとは微妙な距離を保ったところに文学的読解の領域を着地させる機能を果たしたとすれば、自己告白の流行が文学的読解の領域に道徳的問題を吸収する役割を担ったのである。モデル問題で非難的となった暴露的な作者の態度は、自己告白の小説においては肯定されるべき美点に反転する。文学的言説を受けとめる読書空間に大きな磁場の変動が起こっているのである。

モデル問題以降、他己告白にせよ、自己告白にせよ、小説の現

実暴露が読者の期待の地平を形成していたことを確認しておこう。表現に先行する現実が読まれるべき有力な対象だったのである。そのような場所に、自己を含む友人達がモデルとなっていることの知れわたっている小説がどのように登場できるだろうか。確かに作者の自己告白の可能性は残される。しかしモデル問題の当事者であった藤村にとって、もつとも避けて遠ざけなければならなかったのが他己告白による事実捏造だったのではないか。しかも、その事実捏造は、単純な事実との不一致ばかりでなく、小説全体の表現や構成にまでかかわる問題なのである。自己についての現実暴露と他者についての現実暴露を描きわけるといふ芸当が可能であろうか。孤蝶が紹介している一人称で書けば好かつた⁴³という藤村の言葉が事実であるとすれば、それは、現実暴露が期待される自伝的モデル小説という場所でそれだけを禁じられるというアンビバレントな状況にかかわるに違いない。

『春』の小説表現は、暴露されるべき現実を、告白されるべき自己の内面を物語の外部に押し出してしまふことでこの危機的状況を見事に切り抜けている。モデルの現実を、告白すべき自己を表現する枠組みを示し、読者にその読解を要求しながらも、表現の表層においてその具体的な内実を容易に示さないのが『春』の小説表現なのである。それを可能にしたのは、改稿版「並木」で確認できた表現の深さ、奥行きに他ならない。読者が読み解くべき真の意味は表層の表現の背後に隠されているのである。表現を

与えられない小説の深層に隠されている真実と、小説の真相を見いだすために参照されるべき表現に先立つ現実^{プレテキスト}、すなわち物語の外部とが完全に置換可能な構造が、小説の読解に確実な終着点^{テロース}をもたらすと同時に、深層の真実を求めて際限なく更新される読解を保障するのである。

改稿版「並木」に実現された小説表現は、まさに自伝的モデル小説『春』のためにこそ獲得されねばならなかったのである。

5

『破戒』の主題は今日でも議論的であるが、そこに隠蔽と告白のモチーフが含まれていることは間違いない。初期の小説「旧主人」(明治三五年二月)などにも同様のモチーフが見いだせる。隠蔽と告白のモチーフは藤村にとって「蒲団」以前にもすでになじみの深いものである。興味深いのは、「旧主人」も『破戒』も、告白すべき内実があらかじめ読者に示される表現構造を持つている点である⁴⁴。つまり、告白者と読者が物語の展開にそって同じ秘密を共有するのである。この構造が主人公への読者の感情移入を促すのだが、その半面、それが小説としての限界をもたらししている面も否定できない。なぜならば、隠蔽されている秘密が読者に伝えることのできる具体的内容をあらかじめそなえていなければならない以上、読者が理解できない秘密や、具体的な表

現を与えることの困難な内面的苦悩は描けないからである。言葉で語ることのできる秘密や内面的苦悩の表現を入りに紋切り型の物語や規範的な社会通念が物語世界に導入されて物語の展開と干渉してしまう。それが小説の足かせとなるのである。

『春』の小説表現は、告白の内実の具体的、直接的な表現なしに、告白の主体となり得る自己を描くことに成功した。『破戒』が隠蔽された真実を知る者と知らない者との分割線を物語世界の中に引いたのに対して、『春』は物語言説の表層を境界として登場人物と読者を知る者と未だ知らざる者に分割したのである。しかも、前者において分割線の突破がそのまま物語を構成していたのに対して、後者においてそれは物語の展開から全く自由である。なぜならば、それは読者の側に課せられた宿題となるからである。読者は、現実暴露を予期しながらも、その内実を容易には与えられない。「蒲団」に導かれて、勝子関係のエピソードが告白すべき内実として一時的に捏造されたとしても、『春』においてそれは本来的に必要不可欠な要素ではない。表現の背後に真の意味を見いだし、境界領域を超えて告白の内実に向けるのは読者に与えられた仕事なのである。

『春』以降、自伝的な小説の方向に進む藤村にとって、モデル問題との対応がそれ以前の小説表現からの離陸を実現する決定的な契機となった。そして、その小説表現はモデル問題を引き起こした同時代の読書空間の期待を満たすものであったと同時に、そ

れをはるかに超える力を持つものであったといわねばならない。

*

物語世界の内部に小説の統辞論的機能を担う特定の場所（物語の周辺）が抱え込まれ、物語の展開がその内なる外部から意味づけられてしまい、小説表現の強度が〈物語の周辺〉の力と拮抗し得なかつた藤村の初期小説の特質は、『春』や改稿版「並木」に至ってほぼ完全に姿を消す。新たに獲得された小説表現は、〈物語の外部〉が小説表現とその読解を構造化し、読者に対して、表現の深層に告白されるべき自己や暴露されるべき現実の読解を求めるものであった。

この後、藤村は『家』（明治四四年一月）を経由して、告白すべき内実の描かれた告白小説『新生』（大正八年一、二月）に向かうことになる。次の問題は、この告白の遅れである。

注

- (1) 馬場孤蝶「島崎氏の『並木』」『趣味』明治四〇年九月。引用は『藤村全集』第三卷（筑摩書房、昭和四二年一月）による。なお、本文中の引用においては、旧字は原則的に新字に改め、ルビ等は適宜省略した。

- (2) 戸川秋骨（『並木』の副主人公 原某）「金魚」『中央公論』明治四〇年九月。引用は『藤村全集』第三卷（筑摩書房、昭和四二年一月）による。

- (3) 馬場孤蝶「島崎氏の『並木』」。
- (4) 丸山晚霞「島崎藤村『水彩画家』の主人公に就て」『中央公論』明治四〇年一〇月。
- (5) 『早稲田文学』明治四〇年十一月、(星湖、抱月)「本欄」◎思潮●モデル問題の意味及び其の解決」及び、無署名「彙報」◎文芸界」。
- (6) 守田有秋「現代人物評論(十) 島崎藤村論」『中央公論』明治四一年一月。
- (7) No.214 九月十日 神津猛宛。
- (8) 「モデル」『文章世界』明治四二年四月の「新片町より」の一部。
- (9) 三好行雄「人生の春」『文学』一九五五年九月、和田謹吾「春」の構造」『文学・語学』一九六〇年六月などを参照。
- (10) 馬場孤蝶「島崎藤村論」『新潮』明治四三年八月。
- (11) 高橋昌子「春」論II」『名古屋近代文学研究』一九九二年一月。
- (12) 三好行雄「複眼について」『藤村全集 月報5(第三卷)』筑摩書房、一九六七年一月。石割透「島崎藤村・『春』をめぐる」『駒沢短大国文』一九七九年五月などを参照。
- (13) 馬場孤蝶「燈下漫録」『趣味』明治四〇年一二月。
- (14) 高橋昌子、前掲論文。
- (15) 馬場孤蝶「島崎氏の『並木』」。
- (16) 中島国彦「〈興行〉の形成——島崎藤村『水彩画家』の世界——」早稲田大学国文学会『国文学研究』一九七四年一〇月参照。
- (17) 孤蝶の「島崎氏の『並木』と『並木』改稿との関係を詳細に検討した先行研究として、佐々木浩「島崎藤村『並木』改稿」日本文芸研究会『文芸研究』一九七五年一月、田中榮一「『春』における「省略」二態とその意味——『並木』事件等の整理を中心に」新潟大学『国文学会誌』一九八七年三月などがある。
- (18) 田中榮一、同論文。
- (19) 馬場孤蝶「事実と『春』」『新潮』明治四一年八月。
- (20) 馬場孤蝶「島崎氏の『並木』」。
- (21) 中島国彦「自分」「自分達」そして『播種者』——藤村「春」の一節から——」『日本文学』一九七七年六月。
- (22) 馬場孤蝶「島崎氏の『並木』」。
- (23) No.260 神津猛宛。
- (24) No.273 神津猛宛、No.274 土屋総蔵宛。
- (25) 「二つの長編を書いた当時のこと」『市井にありて』(昭和五年)収録。
- (26) 町の人「『春』の中の人物」『文章世界』明治四一年七月。
- (27) 守田有秋「現代人物評論(十) 島崎藤村論」『中央公論』明治四一年一月。
- (28) 白雲子「現代人物評論(十) 島崎藤村論」『中央公論』明治四一年一月。

- (29) 中村星湖「五作家の近業」『新潮』明治四十二年二月。
- (30) 田山花袋「明治の作品研究」『文章世界』明治四十四年四月。
- (31) 「春」執筆中の談話」『新思潮』明治四〇年九月。
- (32) 「印象主義と作物」『文章世界』明治四二年三月。
- (33) 「モウパッサンの小説論」『二六新聞』明治四二年八月一九日
〜二四日。
- (34) 高橋昌子、前掲論文。
- (35) 田中榮一、前掲論文。
- (36) 中村光夫『風俗小説論』一九五〇年、河出書房。
- (37) 勝本清一郎「春」を解く鍵」『文学』一九五一年三〜四月。
- (38) 三好行雄「人生の春」。
- (39) 中山和子「破戒」から「春」へ」『日本近代文学』一九六九年
一〇月。
- (40) 中島国彦「春」への道——成立過程とモチーフをめぐる——
——『日本文学』一九七七年九月。
- (41) 三好行雄「複眼について」。
- (42) 和田謹吾、前掲論文。
- (43) 馬場孤蝶「事実と『春』」。
- (44) このような『破戒』の言説の構造については千田洋幸の分析が
ある。千田洋幸「読む」ことの差別——島崎藤村『破戒』——
『解釈と鑑賞』一九九四年四月参照。千田が「差別」と呼ぶ言説
の構造が、そのまま『己が罪』に代表される明治三十年代の家庭

小説の構造と相同性を示すことは、明治後期の長編小説の変遷
を考える上で決定的に重要であると思われる。この問題につい
ては改めて検討したい。

付記 本論は藤村の小説表現をめぐる一連の考察の一部をなす。
『旧主人』をめぐる〈物語の周辺〉——島崎藤村の小説表現——
（『立教大学日本文学』一九九一年七月）、『水彩画家』と事実をめ
ぐる虚構の表現——島崎藤村の小説表現II——」（『流通経済大学
社会学論叢』一九九二年一月）と併せて読んでいただければ幸
いである。なお、論旨の展開上「沈黙する語り手——島崎藤村『春』
の描写と語り」（『日本文学』一九九三年一月）の内容と一部重
複していることをお断りする。