

「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 ——

金子明雄

の言葉が、ある重みを持つて響くことになるだろう。そして、この言葉の内容が、さらにはこのよつた言葉を発する行為そのものが、「水彩画家」の「奇怪な」一面を照らしだすのである。

*

『あの伝吉は僕でお初は僕の妻で実際あの通りであった、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』

「水彩画家」は読者を当惑させるような小説ではない。しかし、この小説には読者を混乱させずにはおかしい奇妙な背景がある。冒頭の引用は、モデルにされた画家、丸山晩霞の抗議文に引かれた藤村自身の告白である。今となつては、この表現が藤村自身の発言をどこまで正確に再現しているか分からぬ。また、その内容がどこまで眞実であるかも定かではない。しかし、『家』を参照することのできる読者の胸には、藤村の語つたとされるこ

発表の時期から考えて、晩霞の抗議文は「並木」をめぐるモル問題に触発されてのものと推測される。しかし、白井吉見の指摘するように『水彩画家』のモデルにされた晩霞の場合と、『並木』のモデルにされた孤蝶、秋骨の場合とでは、同じモデルではあつても、まったく性質がちがつている。『並木』をめぐるモル問題では、直接的に作者の徳性や道義心が問われることはない。小説の技巧の問題に収斂されていく議論の展開が「並木」のモル問題の本質を表わしていると言えるだろう。それに対して「水彩画家」の場合、作者藤村に問われているのは晩霞に対する道義

的責任なのである。確かに、藤村には晩霞の被る迷惑が予想できたと思われるにもかかわらず、登場人物とモデルとの関係を曖昧にするような操作の痕跡は見出せない。そればかりではない。小説を経由して実在するモデルに帰属させることになったのは、他ならぬ作者藤村自身の関与した出来事なのである。単純に言えば、藤村は自己の生活の中での出来事（しかも、それが公になれば、生活の内情暴露と受け取られかねない出来事）を、実在する他人の形象を借りて虚構化したことになる。その結果として、不幸にも、虚構化された出来事の多くを晩霞が背負う羽目に陥ったのである。

しかしながら、ここで論じたいのは作家の道義的責任ではない。⁽⁸⁾ 背景に潜む複雑な経緯が浮かび上がるが如きは、小説表現の布置そのもの、そして、その布置を決定しているかのようでありながら、その実、その布置によって初めて初めて小説の中に場所を得ている小説表現の力。それこそがここで論じられるべき対象なのである。

「水彩画家」の複雑な背景は、この小説が藤村自身と晩霞との二重のモデル関係を前提にしていることを教えてくれる。⁽⁹⁾ 一方で、描かれる行為や出来事（の素材）は描く主体の実際の生活に密接に関わっている。描かれる行為や出来事は表現に先立つてあらかじめ生起しており、描く主体ただ一人がそのことを熟知していく、それが表現の動機を構成している。にもかかわらず、もう一方で、それらの素材は描く主体の外部に実在する他者に仮託されること

で虚構化され、物語として構成される。このような二重性が「水彩画家」の前提であると同時に、そこに描き出されているものなのである。

「水彩画家」に、自伝小説とも純然たる虚構とも言いきれない複雑な陰影を与えていたのは、このようない重性である。越智治雄は「水彩画家」における、作者自身の主情的な *Lonely Life* の表白に始まり、同一の事が、家の機能の中に正確な位置をしめて *Domestic Life* として表現されるに及んで終わる）へ一つの旅の系列⁽¹⁰⁾ を想定し、「水彩画家」を作者の「成熟」の過程の出発点に位置づけている。また、山田有策は「語り」という観点から、⁽¹¹⁾ 藤村は「水彩画家」において始めてそれまでの『語り』の文体を放棄し己れの内面を伝吉に仮託して表出しようと試みたのである。かくして「水彩画家」は『物語性』を消失した言わばその代償として『自伝性』を獲得して登場したのである⁽¹²⁾ と、それ以前の短篇との断絶性を指摘する。このように「水彩画家」に自伝的因素や告白的因素の最初の顕われを見出す見解に対しても、『自伝的要素は感じさせない』とする亀井勝一郎が読み取るのは「現代作家が『私小説』から脱却しようとして試みる虚構上の苦心、その点での様々な可能性」の一端である。⁽¹³⁾

互いに異なるこれらの見解は、必ずしも背反する位置を占めると理解されるべきではない。なぜならば、「水彩画家」は自伝的小説という理解の枠組、あるいは言説の布置の成立していない場所

で自伝的素材を虚構化することによつて成立した小説だからである。そこに、共通の素材を含みながらも『家』には還元することのできないこの小説独自の地平がある。「水彩画家」をめぐる見解の相違は、この事実に照明を当てる方向の違いとも言えるのである。そして、藤村の小説が自伝的な方向への転回を示す以上、表現の面からこの小説の微妙な陰影を明らかにすることは、藤村の小説の変容の過程を解明することに繋るはずである。自伝的小説という表現の布置を確立したといえる『家』（その中でも、明らかに共通の素材によつて構成されている上巻、五・六章）と比較してみる時、極めて類似した行為や出来事の示す意味作用の差異が浮かび上がつてくるであろう。

*

ところで、小説の表現の布置を考えるには、その小説の内的な構造を見るだけでは不十分である。その小説の表現を受け容れる側の問題、つまり読者の存在を考慮しなければならない。言うまでもなく、小説の表現とそれを受容する読者との循環的な相互作用のプロセスが、小説の意味作用を方向づける読書の空間、言わば読書の磁場を形成するのであり、そのよつた磁場から離れて具体性を持った出来事としての意味作用を想定することは不可能だからである。

自伝的小説という表現／受容の機構の形成も例外ではない。したがつて、この場合の自伝的小説とは単に素材として作者の実生

活上の事実が利用されていることだけを意味するのではない。書き手と読み手の間に“自伝的”であることについての共通了解があり、そのことが小説の表現／受容の過程に、すなわち意味作用に何らかの磁力を及ぼすような読書環境の存在が前提となるのである。

今日の読者は、伝記的な資料の集積によつて、藤村本人、その妻冬子、飯田末太郎、橋糸重という実在する四人の人物の関与した出来事をある程度知ることができ（もちろん、読者が知識と信じるものの中からぬ部分は小説に基づく想像に支えられているのだが、今はそのことは問わない）。したがつて、今日の読者にとっては「水彩画家」も『家』も、等しく作者の実生活上の出来事が^{プレテクスト}素材となつてゐるという意味で自伝的小説と見なせる条件を備えていることになる。若き芸術家伝吉の姿は、実在した画家丸山晩霞を通り越して、若き作家島崎藤村のイメージに吸い寄せられてしまうであろう。しかし、藤村の評伝と「水彩画家」と『家』とを机の上に並べて読むことのできる今日の読者の経験を離れて、同時代的な読者の観点から考えると、事態は別の様相を呈すことになる。

藤村が冬子と結婚したのは明治三二年の春であり、長女みどりの誕生が翌明治三三年の五月である。橋糸重が藤村を訪ねたのはその年の夏と推定される¹³から、この数年間に「水彩画家」の素材となつた出来事が進行していくことになる。しかし、明治三七

年当時の「水彩画家」の読者には（そして明治四〇年当時の『緑葉集』の読者にも）、そのような事態を想像する余地は全くなかったはずである。もちろん、明治四三年の一月一日に新聞連載が始まった『家』を読むことは望むべくもないのだから、少なくとも晩霞の文章が発表される明治四〇年一〇月までの読者にとって、『家』に描かれた内容も、今日伝えられているような伝記的事実も何らの作用を及ぼさないはずである。

当然の事ながら、そこでは自伝的小説という外的な読書の方向づけは全く機能しない。そのような意味作用の条件は晩霞の文章以降整つていたことになるが、実際にその磁場が作動し始めるのはもう少し後のことだと思われる。少なくとも『春』⁽¹⁴⁾の自伝的作品としての評価なしに、藤村の小説における虚構の世界と現実の世界との通路が開かれるとは考えられないからである。また、田山花袋の「蒲団」（明治四〇年九月）を契機として沸き起る小説の告白的性格への注目も、実生活上の事実と小説の中の出来事との関係をコンテクストとする読解をもたらす役割を果したはずである。いずれにしても、「水彩画家」は自伝的小説という表現／受容の空間とは全く別の場所に登場した小説である。言い換えれば、作者とその周辺の限られた人間だけが知っている事実を素材とする小説の機構は、小説表現の布置の面においても、読者と共有される読書の磁場の面においても未だ成立していなかつたのである。「水彩画家」の読書の磁場としては、「旧主人」⁽¹⁵⁾や「藁草履」⁽¹⁶⁾

に近い表現／受容の空間を想定するのが妥当であろう。⁽¹⁷⁾

それに対して、『家』の読者に「水彩画家」の読書経験の影響を想定することは十分に可能である。明治三九年三月刊行の『破戒』によって一躍文壇の寵児となつた藤村の第一短編集としての『緑葉集』の位置や、スキヤンダラスな「モデル問題」の介在を考えれば、「水彩画家」が『家』の読者の読書範囲に含まれるという想定は決して不自然ではないだろう。その場合、「水彩画家」と『家』との類似性が認識されるばかりではなく、二つの小説の読解に相互参照が生じることになる（同様の相互参照は新聞初出の「家」と単行本『家』との間にも想定できる）。そのような相互テクスト性に加えて、『家』の読解には、それが藤村自身の家をモデルにした自伝的小説であるという了解が重大な作用を及ぼすであろう。小論では、このような同時代的な読書の経験の差異をふまえながら、「水彩画家」と『家』という共通の素材を含む二つの小説の表現を通して藤村の小説表現の変容の過程を明らかにしたい。

2

まず「水彩画家」と『家』（上巻、五・六章）の行為や出来事の系列の対応関係を確認することから始めよう。

「水彩画家」は反復する三角関係の物語である。無論、これは故意に細部に目をつぶつた断定なのであるが、この把握を前提に

して小説の細部に分け入り、「家」との意味作用の差異を検討するのがここでの戦略である。

始めに「水彩画家」の行為と出来事の展開を主要登場人物に則して単純化し、その骨格を継起的に示す。なお、夫には鷹野伝吉、妻にはお初、恋人には直衛、友人には柳澤清乃という固有名が当てはまる。便宜的に《第一の三角関係》と呼ばれる出来事の系列は、伝吉、お初の夫婦と直衛の三者によつて展開され、同様に《第二の三角関係》と呼ばれる系列は、伝吉、お初の夫婦と柳澤清乃の二者によつて展開される。

《第一の三角関係》

- I-① 夫は偶然恋人に宛てた妻の手紙を読む。(四)
- I-② 夫は妻の秘密を探ろうとする。(四)
- I-③ 夫は妻に宛てた恋人からの手紙を探し出して読む。(四)
- I-④ 夫は一人で苦悩する。(四)
- I-⑤ 夫は恋人に宛てた手紙を妻に読んで聞かせる。(五)
- I-⑥ 夫と妻は夜の散歩をする。(五)
- I-⑦ 夫は妻を許すが、孤独な思いが残る。(五)
- I-⑧ 恋人は手紙をよこさなくなり、妻は後悔し、夫の怒りは解ける。(六)

《第二の三角関係》

II-01	II-02	II-03	II-04	II-05	II-06	II-07	II-08	II-09	II-10	II-11	II-12	II-13	II-14	II-15	II-16	II-17	II-18	II-19
夫は東京で友人と会う。(六)	友人から軽井沢へ避暑に行く旨の知らせが来る。(六)	留守中の友人の来訪を妻が夫に報告する。(七)	夫は友人を追いかけて行き、友人と会う。(七)	友人が夫婦の家を訪問する。(七)	夫と妻の関係がぎくしやくする。(七)	夫は母に友人のことで意見される。(八)	子供のことをきっかけに夫と妻は諍いをする。(九)	夫が黙つて友人に会いに行つたことを妻が知る。(十)	妻は帰宅した夫に暇をくれるようにたのむ。(十)	夫は一人で苦悩する。(十一)	夫は友人に宛てて離別の手紙を書く。(十二)	夫は妻に、友人に宛てた離別の手紙を見せ、家の解散を宣言する。(十二)	夫は書生の亀一から解散を考え直すよう説得される(ソクラテスの話)。(十二)	妻と亀一が泣き、夫は考えを変える。(十二)	夫は友人の死の暗示のある夢を見る。(十二)	鸚鵡が死に、友人から東京に帰るという知らせが来る。(十二)	夫は妻に家の解散を見合せると伝える。(十二)	夫は東京に帰る友人が乗るはずの列車を見る。(十二)

「水彩画家」と事実をめぐる虚構の表現

(括弧内の漢数字は章を示す)

次に、『家』での行為や出来事を同様に処理し、両者の大まかな対応関係を見ておこう。この場合の夫は小泉三吉、妻はお雪、恋人は勉、友人は曾根である。《第一の三角関係》は三吉、お雪夫婦と勉を中心とする行為、出来事の系列であり、《第二の三角関係》は三吉、お雪夫婦と曾根を中心とする。

《第一の三角関係》

- I — (a) 妻は恋人に宛てて手紙を書く。
- I — (b) 夫は偶然恋人に宛てた妻の手紙を読む。(I — ①)
- I — (c) 夫は妻の秘密を探ろうとする。(I — ②)
- I — (d) 夫は妻に宛てた恋人からの手紙を探し出して読む。(I — ③)
- I — (e) 夫は家庭の中で苦悩する。(I — ④)
- I — (f) 夫は第三者(校長先生)に相談する(ソクラテスの話)。(II — 14)
- I — (g) 夫は恋人に宛てて手紙を書き、それを妻に読み聞かせる。(I — ⑤)
- I — (h) 夫と妻はその手紙を出しに行く。(I — ⑥)
- I — (i) 妻は夫に手紙を書き、恋人に宛てて断りの手紙を書いたことを告げる。

- I — (j) 夫は妻から恋人との過去の経緯を聞く。
- I — (k) 夫の胸の中に寂しい心が起つてくる。(I — ⑦)
- I — (l) 恋人から妻と夫に宛ててお詫びの手紙が来る。
- II — a 友人から山の上へ避暑に行く旨の知らせが来る。(II — 02)
- II — b 夫は友人に会いに行くが、会えずに戻つて来る。
- II — c 留守中の友人の来訪を妻が夫に報告する。(II — 03)
- II — d 夫は友人を追い掛けて行き、友人と会う。(II — 04)
- II — e 妻は沈んでしまう。(II — 06)
- II — f 友人が夫婦の家を訪問する。(II — 05)
- II — g 夫と妻の関係がぎくしゃくする。(II — 06)
- II — h 夫と妻は諍いをする。(II — 08)
- II — i 夫は妻に黙つて友人に会いに行く。(II — 09)
- II — j 妻は夫が友人に会いに行つたことを指摘する。(II — 09)
- II — k 妻は夫に暇をくれるようになつたのむ。(II — 10)
- II — l 夫は苦悩する。(II — 11)
- II — m 夫は友人に宛てて離別の手紙を書く。(II — 12)
- II — n 夫は妻に、友人に宛てた離別の手紙を見せ、家の解散を宣言する。(II — 13)
- II — o 夫は直樹から解散を思い直すよう説得される。(II — 14)

II-p 妻と直樹が泣き、夫はそれを聞く。(II-15)

II-q 友人から東京に帰るという知らせが来る。(II-17)

II-r 夫は妻に家の解散を見合せると伝える。(II-18)

II-s 夫は列車が通るのを見て、帰つて行つた友人と直樹のことと思う。(II-19)

(括弧内は対応する「水彩画家」の行為、出来事の記号)

上巻、五章・六章を対比すると、両者のほぼ正確な対応関係が見て取れる。継起的な要素の骨格に限定して考えるならば、いくつかの出来事の変形や配置の相違(例えば、II-g・hでの妻の対応やソクラテスの挿話の位置)、情況設定の相違(子供の大きさや家族構成など)による出来事の変質の他には、明らかな相違点は極僅かしかない(I-i・j・①の『第一の三角関係』の結末部分やII-07などの母親の役割、II-16のエピソードなど)。

しかし、問題は、語られている行為や出来事の基本的な同一性を前提とした細部の意味作用の差異である。

友人の手紙 (II-12・13、II-m・n) と帰京を知らせる

妻が恋人に宛てた手紙の言葉は、「水彩画家」では夫がそれを読むことによって(I-①)、『家』では妻がそれを書くことによつて(I-a) 読者に伝わる言説となる。その言説の差異はどこにあるのだろうか。

御手紙が届いた、此頃の御無沙汰も心よりする訳では無いと書いてあつた。夫の帰朝後、毎日の客、兎角夢のやうに暮して居ると書いてあつた。薄い緑えにしを思ふ度に、枕紙も涙にぬれると書いてあつた。今は死んだと絶念めて呉れよ、残るは君を慕ふ心ばかりと書いてあつた。『絶望の初子より、恋しき直衛さまへ』と書いてあつた。(四)

つい家のことに追はれて、いそがしく日を送つて居る……此頃の御無沙汰も心よりする訳では無いと書いた。妹との結婚を承諾して呉れて、自分も嬉しく思ふと書いた。恋しき勉様へ……絶望の雪子より、と書いた。(77)¹⁸

『第一の三角関係』をめぐる言説を開くのは、妻が恋人に宛てた手紙である。

3

二つの『三角関係』をめぐる一連の出来事の中で、そして、それらの出来事を語る言説の中で、手紙が特異な役割を果していることは明らかである。『第一の三角関係』では、当事者の一人である恋人は手紙の宛先、あるいは差出人としてしか登場しない。また『第二の三角関係』は友人からの避暑の知らせ (II-02、II-a) で始まり、帰京後に東京で読まれるように設定された、離別を告げる夫の手紙 (II-12・13、II-m・n) と帰京を知らせる

末尾の文言以外は間接話法で言説化され、手紙の表現との若干の隔りを示している点では共通するが、両者の意味作用には微妙な差異が感じられる。

お雪の言葉は、何かと気苦労の多い新婚三ヶ月余りの時点で発せられたものであり、気の置けない相手を読み手に想定した私信であることを考えに入ると、『恋しい勉様へ……絶望の雪子より』という言葉通りの心情に裏打ちされたものとは言い切れない面を持つている。また、妹との結婚に関する言及もそのような対化の傾向を補強していると言えよう。もちろん、時代状況から考えれば、このような手紙の存在自体が十分に問題なのであるが、妻の置かれた状況を考慮すると、その文言の直接的な意味だけによつて恋人へのラブレターと極めつけるのは困難であろう。

それに対して、お初の言葉はより具体的な内実を伴っているようすに読める。『枕紙も涙にぬれる』、『残るは君を慕ふ心ばかり』などの表現は、既に子供もある状況や夫の洋行を経験している時間を考えるならば、彼女の心情を字義通りに示していると受け取らるべきであろう。

それでは、妻に対する恋人の気持ちはどのように示されているだろうか。いずれの場合も、恋人の心情は彼からの手紙を読む夫の行為を経由して表わされる(I—③、I—④)。したがって、それは妻と恋人の関係に対する夫の反応から窺えることになる。

実に、其は涙で書いた至情——猥りがましいことは一点も無い。そ

のなかには、現世の苦痛と青年の悲哀とが唯偽りも飾りもなく書きあらはしてあつた。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)

其時、三吉は其の人の熱い情を読んだ。若々しい、心の好ささうな、そして気の利いた勉の人となりまでも略想像された。(77)

前者の読解はやや難しい。なぜならば、この恋人への(彼の手紙への)評価が伝吉のものなのか、それとも語りの位置からのもののか、区別が困難だからである。妥当な解釈は、語りが伝吉に寄り添つて彼の考えを引用しつつ客観化しているとするものであろう。『噫』、『しかし』、『しかし』、『』という語りの口調には伝吉の心情の直接的な移入が窺え、『べきものであらう』、『嫉妬』という言葉づかいからはそれを幾分対象化している様子が読み取れる。だとすれば、妻と恋人の関係については、語りの位置からも伝吉からも同情すべき内実があると捉えられていることになる。つまり、『一人は世に憐むべきものであらう』という言葉に妻と恋人の恋愛関係の実体が示され、それに対して夫がどう対処するかという問題の核心が含意されるのである。それゆえに、それを直ちに許すことのできない伝吉の同情と嫉妬の間での煩悶が心理的葛藤の中心となる。

それに対して、三吉はそのような問題の捉え方をしていない。確かに、この前後の三吉の行動を見れば、その心の動搖は明らかである。しかし、恋人の心情が真摯なものであるとは確認されて

も、二人の関係についてのいかななる事実の認定も問題の所在の明言もなされていない。

妻と恋人の関係がどのように認識されているかという問題は、恋人に宛てた夫の手紙（I—⑤、I—⑧）に書かれた、事態への対処方法からも考へることができる。

二つの小説で夫が提案する問題解決の方法は基本的に同一である。要約すれば——夫は人の情を知る人間であるから、妻と別れた後に恋人と妻とを結婚させたいのだが、妻の父の気質を考えるとそれは難しい。そこで、恋人と妻とを救うために、夫と妻との結婚はそのままに恋人を含めた三人の新しい交際をしていこう——といふものである。注目したいのは、「水彩画家」にのみ含まれる次の表現である。

妻とともに又、一旦やむを得ざる境遇のために、昔契りし心の誠を忘れ、君の情を捨て、言ひかはせし言葉を反古のやうにする程の女ならば、生にとりて悦しとも思はれず候。（中略）三人の新しき交際——これぞ生が君に書き送る最後の願なれば、今後吾家庭の友として、喜んで君を迎へんと思ひ立ち候。お初の靈魂は君のものに候。お初の肉身は生のものに候。（五）

ここでも明らかに妻と恋人との恋愛関係を実体的に問題とする認識が示されている。そして、その具体的な解決策として、妻と恋人との精神的な恋愛関係の是認が提起されている。それに対して『家』での提案は、「水彩画家」同様、妻の心情や恋人の境遇、

そして妻との関係の維持に対する夫自身の不安などには触れているが、その時点での妻と恋人との関係や、『三人の新しき交際』の中での妻と恋人との関係を具体的に示す言葉はない。つまり、「水彩画家」では妻と恋人との関係を具体的に処理することで問題の解決が得られるという見通しが前提にされ、そのための方法が提示されているのに対しても、『家』では問題 자체が具体的な対処の可能な対象として言説化されていないのである。

手紙の言説を見る限り、「水彩画家」においては、妻と恋人との恋愛関係に夫が苦悩する（同情と嫉妬の葛藤）という一連の出来事を理解するための基本的な枠組が明示され、『第一の三角関係』を構成する行為や出来事の連続に実体を伴つた恋愛事件としての秩序が与えられている。それに対して『家』では、三吉の妻への不信感という問題状況の存在こそ明瞭であるが、出来事を統一的に解釈する枠組となるような言説は希薄であり、はたして『三角関係』それ自体が問題の中心なのかどうかも定かではない。

*

それでは、友人からの二通の手紙に縁取られた『第二の三角関係』を構成する一連の出来事は、どのように秩序づけられ、意味づけられるのであろうか。

「水彩画家」での『第一の三角関係』は、寂しい人になるばかりであつた（六）伝吉の境遇から語り始められる。夫と友人との東京での会見（II—01）から避暑の知らせ（II—02）までの出来

事の背景として、家庭での伝吉の「寂しい」心が語られ、「製作の希望」の挫折が語られる。そしてそのような「寂寥」の中につて、清乃との「世にありふれた男女の交際」とは異つて、言はば唯一の感である関係が「唯一つの希望、唯一つの生命」であると語られ、「清乃が無いとしたら斯の世は畢竟何であらう——荒野だ、砂漠だ。」という伝吉の気持ちが再現される(二)。そのような伝吉の心情の表現は清乃との文通という行為の説明となつている。これに続いて、軽井沢での避暑を知らせる清乃の手紙が舞い込んでくる。《第一の三角関係》の余韻も醒めやらぬ物語の中心に清乃はいきなり飛び込んでしまうことになる。

次に語られるのは、夫と友人と会見(II-04)と並行して高まつていく妻の猜疑心である(II-06)。妻の疑いと苦悩の心情は出来事の端々で示されることになる。

『清乃さん?』伝吉の目は急に燃え輝いたのである。

『あの。』とお初は^{うたぐりづか}疑深い目付をして、夫の様子を眺め乍ら、(略)

(七)

今に夫が帰つて来るか、今に清乃が見えるかと、お初は家の門口を出たり入つたり。思つたよりは手間も取れる。さあ、お初の小さな胸は穏かでない。(七)

感じ易い女のなかにも、ことに清乃、お初の素振^{そぶり}がもう悉皆^{すっかり}読めて、何となく胸は騒ぎ始める。伝吉とお初も其通り。二人は目と目を見合せて、互に言ふに言はれぬ苦痛を感じるのであつた。(七)

ここでは、妻の疑いの心が語られ、その心情を察知する夫と友人の姿が語られる。したがつて、《第一の三角関係》もやはり始めから(伝吉と清乃の関係の内実がどのようなものであるにせよ)三角関係の恋愛事件として提示されているのである。夫と友人の特殊な関係に対する妻の猜疑心によつて事態が展開し始めるのだ。清乃の来訪の報告(II-03)から二度目の訪問(II-05・06)までの出来事は、連続した時間の中での継起として語られ、別の要素との結合の可能性が排除され、单一の因果関係を強く印象づける。夫婦の間の揉め事は第一義的に清乃に歸着させられるべきものとして読者の前に差し出されるのである。

その後、母親が伝吉に三角関係の解消を迫る、『家』には存在しない出来事(II-07)を経て、夫婦の諍いが示される(II-08)。この口論でも、家庭の悩みと同時に芸術上の悩みを抱える伝吉はともかくとしても、お初の苦悩がもっぱら清乃に関わつていてることは明らかである。

『い、え、私が清乃さんのやうに利好なら、彼方のやうに何か能く出来たら、斯なことにも成らないんです。』(十)

清乃と自分を引き比べてのお初の悲嘆は、伝吉がこつそりと清乃に会いに行つた事実を知つたこと(II-09)に触発されて表明される。父さんは母ちゃんが要らないと言ふから、母ちゃんは彼方へ行つて了ふの(十)という子供に向けた独自に伝吉の行動へのお初なりの解釈が示されている。そして、ついに夫に暇を申し

出ことになる(II-10)。いきなり悪事の露見として提示される伝吉の軽井沢行きからお初の申し出までは、出来事の連続としてのまとまりを示しており、清乃を軸とする因果関係は明白である。伝吉の清乃に対する気持ちがどのような性質のものであるにせよ、一方の当事者であるお初が夫婦の危機を自分と夫と清乃との三角関係の問題として了解している以上、伝吉の対応もそこに背を向けることはできない。結局、伝吉も「直衛とお初——自分と清乃——四人、二人づゝ、二人づゝ、丁度同じやうに同じやうなことを繰返した。」(十二)と事件を回顧することになるのである。やはりここでも問題は内実を伴った三角関係に収斂する。

それでは『家』の場合、事態はどのように語られるのだろうか。

『家』での一連の出来事の継起には微妙な間が挿入されている。「水彩画家」では、物語世界の時間で十ヶ月余りの間隔のある二つの『三角関係』が、物語言説の位置において重なり、互いに隣接している(六)。それに対して『家』では、その間にお雪の父の逗留が語られ、子供の誕生が簡略に語られ、橋本の大番頭の嘉助の訪問が語られる。物語世界の時間の経過と、物語言説の位置の隔たり(つまり読書の時間の間隔)が、まず、二つの『三角関係』を引き離しているのである。少なくとも、『第二の三角関係』を『第一の三角関係』の反転と見ようとする性急な読解は、若干の肩透しを食わされることになるだろう。

三吉が避暑に来ているはずの曾根に会いに行こうとするところ

から、『家』における『第二の三角関係』は動き始める(II-b)。ここでは、お雪が曾根に(あるいは曾根に対する三吉の態度に)好意を持っていないことは明確に示されるのだが、その理由は詳説されない。「女同志は友達に成れない」(91)という三吉の感想が述べられるだけである。結局三吉は曾根に会えず、かわりに直樹に会うことになる。曾根という存在は、物語の中心に入りそうになりながら微妙に逸れて行ってしまうのである。曾根が実際に登場するのは、数日の後のことである(II-c・d)。

曾根が三吉の家を訪ね、三吉が曾根と会い、お雪が萎れてしまふ出来事は時間的に連続している(II-c・d・e)。しかし、ここでの登場人物の心情の絡まりは明確ではない。帰宅後の三吉とお雪の会話には、「『利好さうな方ですねえ。私も彼様いふ利好な人に成つて見たい——一日でも可いから……あ、あ、私の気が利かないのは性分だ……私はその事ばかり考へて居るんですけど……』斯う言つて、お雪は萎れた。」(97)という表現がある。確かに、お雪が萎れることになつた直接の引金が曾根であることに疑問の余地はない。しかし、これが三吉との日常的な会話の中での言葉であることを考えれば、曾根の存在が必ずしも夫婦の問題の中心に絞り込まれているわけではないと言えよう。

曾根の二度目の訪問(II-f)までの間には再び時間の経過がある。「水彩画家」と同様に子供の泣き出す挿話が語られるが、お雪の態度には、既に示されている曾根への冷淡さ以上のものがあ

るわけではない。少なくとも、お雪の曾根に対する悪感情の高まりは強調されていない。

さらに暫くの時間の経過の後に語り出されるのは、夫婦の危機である（II—h）。

六ヶ敷い顔付をして考へ込んでばかり居るやうな夫の様子は、お雪の小さな胸を苦しめた。斯の機嫌の取りにくい夫の言ふことは、又、彼女に合点の行かないことが多かつた。（100）

彼女は夫や客の為に食事の用意をして置いて、一緒に食はうともしなかつた。（102）

お雪はしばらく生家へも書かなかつた。（中略）お雪は、母の手紙を顔に押当て、泣いた。（103）

何日間かに渡つたであろう鬱屈した心の持続の後、お雪の口からへちと曾根さんの方へでも遊びに行つてらしたら奈何です（104）

という言葉が持ち出されることになる。ここでも、曾根は夫婦の抱えた問題に表現が与えられる臨界点に位置していることは確かである。それゆえに、隠れた問題の核心なのだと読むことも十分に可能であろう。しかし、言説に則すならば、そこにはまず不定形の、それゆえに危機的な夫婦の状況が存在し、その一つの顕われとして曾根をめぐる夫婦の心情の絡まりがあると見た方がよさそうである。三吉が曾根を訪ねるのも（II—i）そのような夫婦の危機から来る鬱屈状況の打開を彼なりに意図したものと見ることができる。三吉の心情は次のように説明される。

彼は平素曾根の口から聞く冷い刺すやうな言葉を聞きたくて来たのである。自分の馬鹿らしさを嘲られたくて来たのである。（110）もちろん、先のお雪の言葉に示された深層の不安の実現として、この訪問に三吉と曾根との関係の発展の可能性を読み込むことは拒否されない。

三吉はすこし正気に復つた。未だ彼は曾根の病床に付いて居て、看護を怠らないやうな気がして居た……ふと眼が覚めた。気がついて見ると、三吉は自分の細君の側に居た。（107）

お房の病氣に誘われた三吉の夢が彼の心情のありかを暗示していると見られるからである。しかし、季節の変化やお福の帰京などへの言及のもたらす物語世界の時間の推移と物語言説の隔たりとが、再びそのような読みに突き進む勢いを殺いでいると言えよう。

また、三吉と曾根との関係の内実にも、へ親しいやうでも、何処か三吉には打解けないところが有るゝと語られるように、三吉の側からの距離の意識が確認できる。

妻が暇を口にする出来事（II—k）は『第二の三角関係』の頂点を成す。その直接の原因がお雪に黙つての三吉の曾根訪問（II—i）にあることは言うまでもない。しかし、「水彩画家」での伝吉の行為が、彼の帰宅以前に明白な問題行動という枠組の中に示されていた（II—09）のに対して、『家』では少し事情が異なる。三吉は曾根に会っている間にも、へ家のことは妙に三吉の気に

掛つて来た／（III）という心持ちになる。したがつて、自分の行為が夫婦の間でどのような意味を持ち得るか、十分意識的であったはずだ。しかし、他方で、帰京間近の友人への軽い挨拶の気持ちからの訪問とも語られている。だとすれば、妻に黙つてという事実は、三吉にとって始めから決定的な重要性を持つていたわけではないことになる。その事実が初めて問題となるのも、お雪による言及（II—j）からなのであるから、出来事の核心は事実に固有の意味ではなく、事実についての夫婦の間の相互了解にあることになる。了解の形成される場（II—j）が問題なのだ。

『私が知るものかね、そんなことを。』と思わず知らずトボケ顔に答へた。三吉はウソを吐かずには居られなかつた。そのウソだといふことを自分で聞いても隠されないやうな気がした。（III）

曾根への訪問を指摘した妻に対する夫のこの態度が危機の一瞬を生み出したと言つてよいだろう。持続していた夫婦間の危機的な状況の中で、夫の態度の問題性は、曾根との具体的な関係の中ではなく、その関係を妻に明らかにできないことを示したこの瞬間に顕在化したのである。〈何卒、^{どうぞ}私に御暇を頂かせて下さい〉（12）という妻の申し出は、この夫の態度に対する抗議の意思表示と考えられる。

『家』における《第二の三角関係》の推移は甚だ微妙なものである。確かに、三吉とお雪の間には重大な危機的状況が潜在している。そして、それが曾根という特異点において顕在化し、言説

化されている。しかしながら、夫婦の問題が曾根の存在に完全に収斂してしまってはいけない。少なくとも、それは曾根がいなくなければ総て解決するような性質の問題ではない。そして、そのような夫婦をめぐる一連の出来事が、互いの直接的な因果関係を拒絶するかのような時間的な隙間（物語世界の時間の推移と物語言説の位置の隔たり）を保ちながら読者に開示されるのである。

ここでも、《第一の三角関係》と同様に、三角関係の恋愛事件という手つ取り早い解釈を逸らしてしまって言説のあり方が指摘できるのである。

4

「水彩画家」において、二つの《三角関係》をめぐる行為や出来事の系列は緊密な因果によつて繋ぎ合わされている。そのような物語の統合には、物語の中心から離れた位置にある要素も重要な役割を果している。

まず注目すべきは母親の役割である。

母親の役割に注目し、この母親の存在は明らかに伝吉の批判者としての役割をもつて登場しているのである」と指摘したのは山田有策であつた。¹⁹ 山田によれば、母親は伝吉を《生活者》の重い論理によつて、²⁰ へ批判的に客体化する視点²¹ なのである。批判者としての母親の論理の拠つて立つ所に関してもは様々な論がある。石

割透はへ土着的／前近代的な共同体⁽²¹⁾の論理とし、滝藤満義はへ世間そのものとも言える家の束縛に生き続ける女の一人の／女の側からする男への批判⁽²²⁾とする。また、母親の眼をへ古いままではあるが世慣れた生活者のそれであるとする下山娘子は、同時にへ仮構小説としての筋立の円滑化をはかる為に、この母親の非科学的な『幻影』体験が利用されることになる⁽²³⁾という重要な指摘をしている。『優曇華⁽²⁴⁾』が咲いたことにへ何か恐しいことの前兆⁽²⁵⁾を看取する母親はへ直衛さんが今、離屋へ入つた⁽²⁶⁾と言い出す(二)。これを下山はへ幻影⁽²⁷⁾と呼んでいるのだが、母親のへ筋立の円滑化⁽²⁸⁾に果す役割は、この箇所に限らず「水彩画家」の物語の展開とその読解に重要な位置を占めている。ここでは、物語の統辞的機能の面から母親の果たす役割を検討しよう。

先の一種の幻視体験は、直接的には、妹お勝との会話を通じて直衛の人物像を物語世界に引き込み、さらには、お勝を聞き手に伝吉の直衛観を言説化する役割を果している(その意味では、母親とお勝は一組になつて機能している)。しかし、母親の言説がこの後の物語の展開への予言となつていることも見逃してはならない。

『それが伝吉の心懸次第さ。だによつて私は其を心配して遣る。現に、清乃さんとかいふ女の御友達が出来たなんて、そんなことからして私は気に入らねえ。さういふ油断があればこそ、直衛さんも尋ねて来なさるといふもんだ。は、、、あの優曇華⁽²⁹⁾があんまり吉

い前兆とは思はれねえぞよ。』(二)

この言葉は、ほぼ完全にこの後に続く二つの『三角関係』の展開を集約し、先取りしている。

このような予言的言説の役割は何であろうか。この言説がなくとも出来事は生起し得るのだから、出来事の必要条件ではない。それでは、もっぱらへ筋立の円滑化⁽³⁰⁾に貢献するものなのであるか。確かに、母親の発言が直衛をめぐる言説を引き出すきっかけになつていることは事実である。しかし、母親の言葉にはそのような便宜性を超えて、筋立そのものを生み出す働きがあると言わねばならない。

もう少し細かく、『第一の三角関係』が動き出す直前の言説を追つてみよう。

母親の予言的言説は次のように展開される。まず、『優曇華⁽³¹⁾』とへ伝吉の身の上には変⁽³²⁾がある⁽³³⁾という予感が結びつけられ、いわば不幸の枠組が形成される。その現実的な根拠は、極端に走る伝吉の性格と追従に飾られた上辺だけの幸福の反動である。そして、直衛の姿の幻視をきつかけに、不幸の内実が直衛をめぐる夫婦の問題に中心化していく。その根拠は、男はへ何を仕出すか分らねえ⁽³⁴⁾という認識であり、直衛のお初への思慕がへ一通りぢやねえ⁽³⁵⁾という判断である。そして、へこの潤い世の中には、おめへの理屈に適らねえことが何程あるかしれねえ⁽³⁶⁾という言葉が自らの予言の正当性を主張し、当初の不幸の枠組に戻つて先の引用で締め括

られる。

この母親の予言は、後に示される伝吉の認識と対置されることで、その意味をより鮮明にしている。

現在の幸福の虚飾性を認めながらも、母親の「優曇華」への懸念を「好事の前兆」に置き換える伝吉は、その現実的基盤を画室のある家とそこでの事業に求めようとしている。そして「愛といふことがもし誠なら、人を慕ふに何の罪がある」と直衛に同情を寄せる。その根拠は「お初さへ私を頼りにして、神妙につとめて呉れるなら、直衛さんのことなぞを深く咎める必要は無い」という家庭の現状への信頼である。(三)。

このように、物語世界の中には伝吉の生活の現状と直衛についての相対立する二組の認識が存在することになる。したがって、母親と伝吉の考え方を対比させれば、既にここに山田有策の論じる「生活者」の論理と「知識人」の観念との対立⁽²⁵⁾が表われている。しかし、重要なのは、読解の最終段階においてそのような対照性が明らかになるばかりではなく、「第一の三角関係」が動き始める前の段階で三角関係の問題があらかじめ言説化され、伝吉の幸福(画室のある家、すなわち事業と家庭生活の融合)を危機に陥らせかねない要因として提示されることである。

母親は実に奇妙な登場人物である。母親という物語世界内での役割を担つて登場していながら、二つの『三角関係』をめぐる行為や出来事にはほとんど関与せず、もっぱら周辺の位置から事態

の解説となる発言を繰り返すのである。そのような母親の言葉は、伝吉のすぐ近くで語られながらも、相手の認識に具体的な影響を及ぼし得る水準を共有しているとは考えられない。伝吉は母親を「時々、謎のやうなことを言出す」(三)人としか見ていないばかりでなく、『三角関係』による苦悩の中で、たゞの一度も母親の言葉を思い浮べることがないのである。その意味では、母親の言葉は、物語世界内で特定の登場人物が特定の場面で特定の相手に向けて発した言葉である以上に、物語の中から発せられた読者に向けての声、すなわち物語に秩序を与え、その読解に一定の方向を示す指針として機能する声なのである。

藤村の初期小説には、しばしば、明らかに物語世界に内属していないながら、中心的な行為や出来事の系列にほとんど関与せず、もっぱらそこに解釈をもたらして物語の統合的機能を担う人物が見出せる。そのような登場人物の位置を「物語の周辺」と呼びたいのであるが、「水彩画家」の母親は、まさに「物語の周辺」にあって物語と読者とを繋ぐ声を発していると言えよう。この時期の藤村の少なからぬ小説において、物語の筋、すなわち出来事の連鎖に適合可能な因果連関は、主要登場人物を取り囲む物語世界の内部で言説化され、明示される。物語世界の内部における中心と周辺という、ヒエラルキーを伴つた言説の二分法が、この時期の藤村の小説を特徴づけているのである。しかも、「物語の周辺」は、しばしば主要登場人物を取り巻く世間と重なつており、世間の集

合的な声にもなり得ている。そして、物語の主要登場人物は物語世界の内なる外部から、つまり物語の筋そのものから疎外されることになる。そのような登場人物に対するストーリーの「外部性」が「水彩画家」でも機能しているのである。

*

「物語の周辺」からやつて来る母親の声に従つて物語を読み進めると、『第一の三角関係』の結末には二重の意味が見出せる。

あゝ、許されたお初の恋は一つの記憶になつて行くのであらう――

――許した伝吉の心には、孤独な思が長く残つたのである。(五)

『第二の結婚』という三角関係の結末は、『恐しい不幸』が後に隠れて居る(二)という母親の予言の成就を示すものである。しかし、そこには甚だ割り切れない面が残つてゐると言わざるを得ない。『哀憐の情』による自己犠牲(四)を通しての伝吉の心情的な決着は示されていても、お初と直衛の恋愛という現実的側面の処理が示されていながらである。

直衛も今では自分の行為を恥ぢて、ばつたり文通をしなくなつたし、お初も懺悔の涙を呑んで、穴へも入りたいと身を責めて居る。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(きえう)せたのである。(六)

この済し崩し的な事態の推移が『第一の三角関係』の現実的な結末である。三角関係状態は解消され、夫婦は一応平穏な状況を回復するが、妻に対する夫の不信感が残る。

『第一の三角関係』の結末において、小説の主人公としての伝吉は、『物語の周辺』からやつて来る物語の筋から疎外されたままの状態である。物語の統辞論と闘うことなく伝吉が自らの言葉を意義あるものとして言説化することはできないのだ。伝吉自身気づかないままに、彼の意識と母親の言説との対立状態は持続し、彼は『寂寥』の心を抱えたままでいる。その一方で、母親の言及した清乃の存在が残されている。『物語の周辺』の声の呪縛は失わ

れてはいない。したがって、物語はここで終るわけにはいかないのだ。《第二の三角関係》は母親の予言的言説の影響圏で、伝吉の〈寂寥〉を起点として動き出すことになる。

*

《第二の三角関係》でも、母親とお勝の会話が物語の進展を解説し、予言することになる。お勝によつて〈鬱いでばかり居る〉伝吉の様子が清乃の存在と結びつけられ、清乃を〈御妾〉と見る世間の眼が指摘され、お初への同情が語られる(八)。このような状況の解釈に統いて再び母親の予言が示される。

『(ほんとう)に男といふものは犬猫にも劣る。(中略)今度のやうな馬鹿をして、女房の方から出て行きたいと言ひ出したら——奈何する? は、は、直衛さんとお初のことばかり萬更悪くも言へなからう。』

(八)

もちろん、この言葉は予言と言うよりも現実的な懸念と言つた方が正確であろう。しかし、この言葉が伝吉に届き得ない〈物語の周辺〉の声として発せられていることに注意しなければならない。ここで、《第一の三角関係》の反転としての《第二の三角関係》の位相が明言されているのである。ここでも、母親らの声は、物語世界内の言葉でありながら、一登場人物としての発話を超えて、出来事の系列に一定の秩序を与える機能を担つている。

しかし、それが物語世界内に実在する声である以上、伝吉の意識の届かないところばかりで語られるわけではない。〈物語の周辺〉と伝吉との対決があり得るのだ。その機会は、雨を避けた伝吉が旧宅へ飛び込むことによつてもたらされる(II-07)。

『(略)おめへ一人は其でよからう——さうは世間で許さねえ。』
『世間で? 世間が間違つて居るんです。』

『間違つて居ればこそ、世間は恐しいと知らねえかよ——痴め。』

『(中略)噫。おめへが彼女に交際ひ始めてから、どんなに女房子が泣いて居るか。お初が可愛想だとは思はねえかよ。世間が恐しいとは思はねえかよ。(略)』(八)

伝吉は母親の言葉に耳を傾けようともしていなければ、有効な反論もしていない。〈私が何と言つて聞かせたつて、他の言ふことを聞く奴かい〉(十)と母親に言われる態度によつて、対立する認識のディスコミニケーション状況は維持され、両者の統辞論的な水準の差も温存される。三角関係という認識が物語の論理においても、伝吉の意識の中でも基本的に共有されていた《第一の三角関係》の場合と異なり、《第二の三角関係》では、伝吉の意識と〈物語の周辺〉の論理は正面からの対立を露呈している。

《第一の三角関係》は、伝吉の側からすれば自分の〈寂寥〉に対する妻や世間の無理解が作り上げた事件であるが、妻や母親、そして世間からすれば、伝吉と清乃の関係が原因の三角関係である。したがつて、三角関係という解釈の枠組で見れば、伝吉と清乃の関係断絶という現実的な対応が問題解消の最重要因子に他ならないことになる。

夫から許されたお初は、夫を許すといふ順になつて來た。狭い女心に思ひつめて、昨夜は強いことを言出したものゝ、さて左様夫ばかりを責められる身でも無い。お初は直衛の恋を憶出した。夫の苦痛と嫉妬を憶出した。丁度、自分と同じやうに、夫も亦た食はず飲まずであつたことを憶出した。夫が自分に対して済まないなら、自分は夫に対しても猶々済まなかつた。(十一)

このお初の思考に、母親の予言に導かれた最も典型的な出来事の解釈が表われている。まさに、『第一の三角関係』と『第二の三角関係』は反転する対応物であり、相手の不実を許すことによつて夫婦関係の維持という現実的な解決が可能になるのである。そして、その許しの前提に伝吉と清乃の関係の断絶(II-13)といふ事実があることは言うまでもない。

伝吉にとつての決着の意味には屈折がある。『寂しい人』である伝吉にとって、自分を信じられないお初への不信感こそが家の『解散』の根拠となる。したがつて、清乃の存在とは全く無関係に、解散の宣言と実行が問題の最終決着となるはずである。それではなぜ清乃と別れねばならないのだろうか。へお初を離縁して置いて、清乃さんと交際を続けて居ると思はれるのは厭だ』(十一)と、いう世間への意識のためである。伝吉は三角関係という世間の解釈枠組を現実的な問題解決の基盤として受け容れつつあるのだ。三角関係という問題系の中では選択肢は二つしかない。かつて母親が懇願したように、清乃と別れることが夫婦の危機の唯一の回

避策なのであるから、清乃と別れるのであれば、妻と別れる理由はなくなる。また、世間的に判断すれば、妻と別れることは清乃を選ぶことを意味するだろう。伝吉は、このような二者択一状況への実際的な対応として妻の方を選んだのである。伝吉が清乃の死という象徴的な夢を見るのも、このような決断に関わる。

直衛とお初——自分と清乃——四人、二人づゝ、二人づゝ、丁度同じやうに同じやうなことを繰返した。(十二)

こう考えるようになつてゐる伝吉にとって、鸚鵡が死に、清乃の乗るべき列車が過ぎて行く結末が、三角関係の終結として、そして彼の孤独をめぐる問題のとりあえずの意志的な決着として、焦点を一つに結ぶことになるのである。

*

伝吉が世間的な解釈の枠組を受け容れ、それを問題解決の現実的な指針としたことは、彼がお初や母親に代表される世間の認識に取り込まれ、それに覆い尽くされて、自らの意志や言葉を一方的に失つてしまふことを意味するのだろうか。

『第二の三角関係』の結末部に示される『第三の結婚』(十二)は、伝吉と世間的な認識との妥協とも理解できるし、また、孤独を抱えながら未来へ出発する嘗為と見なすこともできる。そこに伝吉の世俗的な成長を読み取ることもできるであろうし、夫婦を襲つた三角関係の恋愛事件の平凡な帰結を見出すこともできる。

『第三の結婚』が三角関係をめぐる物語のエピローグとして語ら

れている以上、*「新しい生涯を尋ねて」*の伝吉の*「此世の旅」*(十二)の行方を推し測ろうとすることは、読者に物語世界からの離脱を促すであろう。その評価は読者の想像に任されている。

しかし、物語世界での出来事としての*「第三の結婚」*の評価とは別に、結末部分での伝吉の位置を物語の統辞論の面から検討しておく必要がある。

注目すべきは、二つの《三角関係》をめぐる一連の出来事の最後で、伝吉が*「物語の周辺」*の論理を物語世界内の他者の声として認識し、それと対話できる場所にいることである。

*「物語の周辺」*から出来事の解釈を方向づける母親の言説は、*「昔の風俗、昔の言葉、昔の迷信」*(二)を代表するといえよう。しかし、その内容がどのような質のものであれ、それは、物語に書き込まれた統辞的な枠組であり、伝吉達に出来合の物語のありきたりの行動をとらせ、彼らを意識のないままの一方的な敗北に追い込む役回りを演じる。母親の声の影響圏では、伝吉達の肉声は意味の変容を被ることなしに響き得ないのである。しかしながら、それが物語世界に実在する声である以上、登場人物との対話の回路を想定することは不可能ではない。小説の出発点において、伝吉は自己の外部の物語の力に関与することができなかつたし、

またしようともしていなかつた。既に述べたように、母親との唯一の対面においても(八)そのような回路は開かれていない。だが、小説の結末における伝吉は、意思的な行為として、あえて既成の物語の登場人物としての振る舞いを選び取ったことによつて、ありきたりの物語の論理と対話することの可能な場所に来ていると言えよう。

あえて出来合の物語の登場人物の身ぶりを選び取ることは、その物語の論理に操られる役割から抜け出す可能性を準備すると言えることができる。なぜならば、物語世界の行為者には、自らの行為を解釈する(誤解する)*「物語の周辺」*の枠組を現実的な行為の枠組として意識して、それに歩み寄り、自らの言説によつてその声を塗り替える以外に、その声の呪縛を無化する方法がないからである。無論、伝吉が出来合の物語からの脱出を試みることのできる位置にあるとしても、それを試みるかどうかは分からぬ。そのような想像もまた物語世界から離れた場所において可能なのである。しかし、あえて想像の領域に踏み込んで考えてみたいのは、*「物語の周辺」*の統辞的機能が働いている限り、小説の登場人物が個別的な言葉を個別的に語ること、出来合の物語ではない小説の空間に生きることが困難であり続けるからである。そして、そのような小説表現の地平からの離陸が、*「物語の周辺」*を存在させる言説の布置を組み替えることによつて、初めて可能になるからである。

「水彩画家」の結末を、物語世界内に設定されていた擬似的な語りのヒエラルキーの消滅という方向で捉えると、モデル関係の二重性と連動した物語の*「外部性」*が一旦解消され、表現主体の

熟知している個人的な出来事をそのまま小説として表現し得る言説の布置へ転回する過程が視野に入つて來るのである。

「水彩画家」の独自性は、物語世界内の登場人物とその外部との関係のドラマと、小説の主人公と外からやつて来る物語との関係のドラマとが互いに重層している点にある。それは小説の表現の変容を語る統辯論的な物語なのである。

5

「水彩画家」の結末に「物語の周辺」を存在させる言説の布置の変容（の可能性）が見出せるとすれば、物語の統辯論的機能はこの後どのように形を変えていくのであろうか。その手がかりを与えてくれるのが『家』の物語説である。

『家』には「物語の周辺」と呼べるような存在は見出せない。

既に述べたように、『家』においては、様々な挿話が互いの相互関係を断ち、統一的な解釈を拒むように配置されているのである。『家』においては、現実と観念、新しさと古さ、個人的なものと共同体的なものといった二項対立を表象する出来事が、鮮やかな対立を示して配置されることはない。そして、そのような対立によつて物語が統一的に意味づけられることもない。すべては小説の言説のあらゆる場所に散布され、一定の固定的な秩序を持たない現実の一要素となるのである。その意味では、「水彩画家」にお

いて伝吉の到達した語りの階層性の失われた場所は、「家」における出来事の生起の前提となつてゐるのである。ここには物語の統辯論的機能を担う特権的な内なる外部は存在しない。総ての個別的な言葉が、個別的な価値を担つて語られるのである。

*

『家』における「物語の周辺」の不在について、もう少し別の角度から考えてみよう。

「水彩画家」における母親の予言的言説は、一種の伏線と考えることができるのだが、『家』にそれに相当する言説が見出せないわけではない。

親戚や知人からはそれぐ品物やら手紙やらで祝つて寄した。三吉が妻の友達に紹介した二人の婦人からも来た。

『曾根さんは曾根さんらしい細い字で書いて來たね。』と三吉が言って笑つた。

『眞実に皆さんは御上手なんですねえ。』とお雪も眺めた。

名倉の店に勤めて居る人で、お雪が義理ある兄の親戚にあたる勉からも、お雪へ宛て、祝の手紙が來た。是は又、若い商人らしい達者な筆で書いてあつた。(71—72)

五章、六章と読み進んだ読者は、四章の末尾に位置するこの言説の重要なに、つまり、親戚、知人の中でも勉と曾根の名前だけが記されていることの意味に改めて気づくであろう。

この言説が「水彩画家」での母親の言説のような強力な枠組形

成の働きを持つていなることは明らかである。また、曾根と勉についてそれとなく紹介しておくという筋立上の便宜が計られていて、一見特別な物語の方向性を示さずに進んでいるように見える『家』の物語説に、物語を構築する力が潜在していることが露呈され、その物語の発見が読者に促されることである。

五章、六章と読み進んだ読者の多くは、四章の末尾に勉と曾根の名前が並んでいたことを思い出すであろう。しかし、そこから今読んでいる出来事を解釈する強力な指針が得られるわけではない。そればかりではなく、物語説は勉と曾根を対応関係におくことを拒んでさえいるのである。物語を拡散させてしまう力と物語を統合する力は拮抗し、互いに決定的な優位を保ち得ない。読者は物語説の前で期待を煽られ、興味を搔き立てられながらも、はぐらかされ、挫折させられる。

斯ういふ文通の意味を略彼も想像しないではなかつた。しかし、それに驚かされる年頃でもなかつた。彼は、自分が種々なところを通り越して来たやうに、妻も亦た種々なところを通り越して、そして嫁いで來たものと思つて居た。(76)

知らないで居る間は格別、一度斯ういふ物が眼に触れた以上は、事の真相を突留めずに居られなかつたのである。(77)

お雪の手紙をめぐる二吉の心の揺れには屈折がある。(想像しないではなかつた) 文通の内容であつたにもかかわらず、それを直

接確かめようとも、咎めようともしていなかつた三吉は、その内容が偶然目に触れた瞬間に、(知らないで居る間は格別)と自己抑圧を一挙に逆噴出させて証拠となる言葉の探索に乗り出す。物語説は三吉のそのような意識の屈折のあり方を見事にとらえている。しかし、その背景を説明してはくれないのである。読者が求めるのは、三吉の屈折を了解させるに足りる、(通り越して來た)へ種々なところと今の三吉を関係づける物語なのである。

そのような物語の欠如は、必然的に読者を物語説の細部の探索に向かわせるであろう。しかし、読解を助けてくれる(物語の周辺)は、三吉自身を含めたあらゆる登場人物、あらゆる場所に散布されている。ここでは統一的な物語を構築する困難それ自体が複雑な現実の比喩となつてゐるのである。

そして、そのような困難は、物語説の外に(物語の周辺)に相当するものを捜し求める行為に力を与えることになるだろう。読者にとって、『家』の(物語の周辺)は、物語世界内のあちらこちらに散在しているばかりではなく、物語世界の外にも広がつてゐるのである。例えば、「水彩画家」の読者であれば、その物語と重ね合わせることによって、三吉の苦悩の性質や、夫婦の問題の深刻さを測定することが可能になるであろう。その場合、「水彩画家」 자체が『家』の物語の外部にありながら、その(物語の周辺)として機能していることになる。また、(種々なところを通り越して來た)という言説から『春』を直ちに思い浮かべる読者を想像

することも可能である。さらには新聞初出の『家』と単行本の『家』の双方を読んだ読者には、自分の過去に引き寄せてお雪と勉の関係に過敏になつてゐる三吉の姿や、曾根との関係とお雪の反応に自意識過剰になつてゐる二吉の態度が、それらの記述を欠いた『家』の読解のヒントとなるであろう。そのような読者にとっては、自伝的な小説という前提がもたらす出来事の先行性の含意、すなわち小説の言説以前に素材^{プロジェクト}となつてゐる唯一の出来事が実在し、小説の表現がそれを表象しているとする認識、そして物語言説が作者の熟知している彼自身の人生を余すところなく語つてゐるとする前提が、物語の空白を埋める行為に力を与えるのである。

「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しまふが、それは夫婦の問題を芸術や道徳などの他の価値を交えず、純粹に、それ自体の結びつきによつて考えたかったからに違ひない²⁷。と十川信介は、『家』の主題限定について述べている。しかし、直接的には排除されているそれらの主題も、『家』の物語の外部には存在し得ると考えるべきであろう。物語言説自体の示す物語の統合の拒否とそこに潜むする物語への志向という二重の力が、物語世界に築かれた現実的な状況を窓口として、外から、様々な物語を呼び寄せるのである。

*

小論では、「水彩画家」の小説表現を特徴づける（物語の周辺）の統辞論的機能と登場人物との関係を、『家』との比較によつて検討してきた。『家』に見られる自伝的小説としての言説の布置については、断片的な言及に留まつてゐる。自伝的な小説の言説の布置と読書空間の磁場との相互作用の中で実現される意味作用については、この両者を繋ぐ『春』を考えることによつて詳細に分析することができるであろう。

註

- (1) 丸山晩霞『島崎藤村著『水彩画家』主人公に就て』『中央公論』明治四〇年一〇月。
- (2) 初出『新小説』明治三七年一月、明治四〇年一月、春陽堂より刊行された『緑葉集』に収録。
- (3) 初出『読売新聞』明治四三年一月～五月、『中央公論』明治四四年一月。明治四四年一一月、『緑蔭叢書第参編』として刊行。
- (4) 「近代名作モデル事典」『解釈と鑑賞』昭和三四年三月臨時増刊。
- (5) 初出『文芸俱楽部臨時増刊』明治四〇年六月。明治四二年一二月、博文館より刊行された『藤村集』に大幅改訂して収録。
- (6) 白井吉見『モデル問題論争』『文学界』昭和二九年四月。
- (7) 「並木」のモデル問題については、小説表現の変容の問題と絡めて、稿を改めて論じたい。
- (8) モデル問題の道義的側面は文学研究にとつて非本質的な事柄と見ら

- れがちであるが、近代小説というジャンルの展開を考える上で、作者の道義心や道德の問われる領域と免責される領域とが区別されていく過程を追うことは重要であろう。
- (9) 〈作品に描かれた事実と実際の事実がはつきりしていて測定出来る場合、そこに存在するのはにせの『奥行』である〉と、事実と表現の安易な同定に注意を促し、〈モデル問題を平面的にしか考えない場合、文学作品が息づく『奥行』は私たちに決してもたらされることはないのだ〉とする中島国彦の警告（『奥行』の形成——島崎藤村『水彩画』の世界——）早稲田大学国文学会『国文学研究』第五四集、昭和四九年一〇月）には賛意を表したい。またこの章の冒頭に置いた引用についての〈作者自身が自分に振りかかって来たこのモデル問題に寄りかかってしまっている〉という指摘は、この時期の藤村の小説表現の変容を捉えるための有力な糸口を提供してくれている。
- (10) 越智治雄「藤村の変貌」『文学史』昭和二九年六月。
- (11) 山田有策「藤村研究ノート・2 『緑葉集』の世界・その二——『水彩画家』から『家畜』まで——」『東京女子大学紀要「論集」』第一二六巻二号、昭和五一年三月。
- (12) 魁井勝一郎『島崎藤村論』昭和二八年一二月、新潮社。
- (13) 伊東一夫「島崎藤村と橘糸重」東洋大学国語国文学会『文学論藻』第三八号、昭和四三年三月、参照。
- (14) 初出『東京朝日新聞』明治四一年四月一八月。同年一〇月『緑葉集』書
- (15) 初出『新小説』明治三五年一一月。発禁処分を受けたため『緑葉集』には収録されなかつた。
- (16) 初出『明星』明治三五年一一月。『緑葉集』に収録。
- (17) 金子明雄「『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』第六六号、一九九一年七月、参照。
- (18) 以下の「水彩画家」からの引用は筑摩書房版『藤村全集第二卷』（昭和四一年一二月）により、括弧内に漢数字で該当する章を示す。『家』からの引用は同『藤村全集第四卷』（昭和四二年二月）により、括弧内に算用数字で該当するページを示す。なお、旧字体は新字体に適宜改め、ルビ等は適宜省略した。
- (19) 山田有策、前掲論文。
- (20) 同論文。
- (21) 石割透「『破戒』への道——『旧主人』から『水彩画家』へ——」『駒沢短大国文』第二二号、昭和五七年三月。
- (22) 滝藤満義「『水彩画家』から『家』へ」『横浜国立大学人文紀要 第二類 語学・文学』第三二集、昭和六〇年一〇月。
- (23) 下山娘子「『水彩画家』における〈社会〉」大東文化大学日本文学会『日本文学研究』第二九号、平成二年一月。
- (24) 同論文。
- (25) 山田有策、前掲論文参照。
- (26) 金子明雄、前掲論文参照。
- (27) 十川信介『島崎藤村』昭和五五年、筑摩書房、一三七ページ。

第弐篇」として刊行。