

長塚節の写生文

——「我が庭」から「佐渡が島」まで——

村上林造

序

長塚節が写生文の試みを始めたのは、明治三十六年のことである。「我が庭」「撃剣興行」等未発表の習作を幾つか書いた後、「月見の夕」（明治三六・一二）、「土浦の川口」（明治三七・三）、「利根川の一夜」（明治三七・四）、「才丸行き」（明治三八・五）等を「馬酔木」に発表する。その後、明治三九年七月に至って「炭焼のむすめ」を、明治四〇年一月には「佐渡が島」を発表するが、これらが、節の一連の写生文学作品における到達点を示すことになる。その後、節は写生文と平行して短篇小説の試作に進み、翌四一年三月に処女短篇小説「芋掘り」を発表し、続いて、明治四一、二年を通じて五編の短篇小説を発表する。明治四三年六月から一月まで朝日新聞紙上に連載された長編小説「土」は以上のような試みの集大成であったわけで、「作家」長塚節は写生文を不可欠の前段階として、その上に誕生し得たと言つてよい。本稿では、彼の写生文学作品を具体的に検討して、その特質を探るとともに、それが作家長塚節の成立基盤をどの

ように準備したのかを考えてみたい。

一 写生文への出発——「我が庭」「撃剣興行」

「我が庭」（明治三六・三 未発表）は、節が最も早く書いた写生文であり、それだけに彼の写生の原点をよく示している。この作品で、庭は次のように描写される。

三株の老梅が一部分は戸袋にかくれて塀の上から見える、二株は蕾が殆どなくなつて遅い一株が半は開いて居る、その枝の下に南天の木のうちが一寸出てゐる、梅の枝と平氏門のはしとが距離が二尺でその間から肉桂の梢が見える、半は梅に遮れた肉桂の上には松が二三本スーと立つ、老梅の枝の間からは大小六七本固まつた樅の木が見える、門の縁と塀の上の瓦と一尺ばかりの空虚からは松葉の植込の一部がかすかに見られる、それから塀の小窓を透しては一寸出て居る南天が二本の幹と、老樹の一部と肉桂の下部とそこに結つてある馬塞垣と肉桂の上に立つてる松と塀と門と

の空虚から見える松葉との根方が明かに見える、そして松葉の濡れたのまでがわかる、

ここで、作者が対象を細かく観察し、それをありのままに描く「客観」写生をめざしているのは明らかである。それは子規がかつてのべた「言葉を飾るべからず、誇張を加ふべからず只ありのまま見たるままに其事物を模写するを可とす」（「叙事文」明治三三・一―三「日本」）という主張の実践だったと考えられる^{註1}が、この描写（というよりむしろ説明）を読んでも、それが読者にほとんど何の感興ももたらさないことも否定できない。その理由はどこにあるのか。焦点を絞る事なく目に入るものを次々と描写するとりとめのなさや、庭の情景のみを描いて人物を取り上げていないこと等を挙げることもできるだろうが、それ以上に、「ホト、ギスに庭園を描写せよといふ題が出るので（中略）これも稽古だやつて見やう」、「さて庭といつても平凡な庭をどんなに説明したものであらふ」等の言葉が示すように、そもそもその執筆動機が写生の「稽古」のためであり、作者自身が庭に對して何の感興も感じていないという点は見逃せない。この時点で、節の理解した「客観」写生とは主観を抑制し、排除した写生だったわけだが、子規にとつては、そもそも作者自身の心が動かされていないような写生が面白くないのは、自明のことであつた。

「叙事文」においても、子規は「ここに言はんと欲する所は世の中に現れ来りたる事物（自然界にても人間界にても）を写して面白き文章を作る法なり」と述べ、「写生文」が「或る景色を又は人事を見て面白しと思ひしときに、それを文章に直して読者をして已れと同様に面白く感ぜしめんとする」意識から出ていることを明示していた。だ

が、節はそのことを見過ごし、むしろそのための具体的方法である「言葉を飾るべからず、誇張を加ふべからず只ありのまま見たるままに其事物を模写する」という点にひたすら目を向けた。そこに、節の認識の欠落があつたのである。

庭を描いた写生文といえは、子規自身も明治三十一年一〇月の「ホト、ギス」に「小園の記」を發表している。これは写生文の最も早い実例を示す作品の一つであり、節が「我が庭」を書いた時もおそらくこれを念頭においていたであろう。子規は、次のように書いている。

此景に對して静かに昨日を思へば万感そゞろに胸に塞がり、（中略）ありふれたる此花、狭くるしき此庭がかく迄人を感じしめんとは曾て思ひよらざりき。況して此より後病いよ／＼つりて足立たず門を出づる能はざるに至りし今小園は余が天地にして草花は余が唯一の詩料となりぬ。

この庭は、子規の生活において極めて重い意味をもつのである。また彼は、「隣の嬬より貰ひしといふ萩の刈株」を見、次のような経験を書き留める。

今まで病と寒氣とに悩まされて弱り尽したる余は此時新たに生命を与へられたる小児の如く此より萩の芽と共に健全に育つべしと思へり。折ふし黄なる蝶の飛び来りて垣根に花をあさるを見てはそぞろ我が魂の自から動きいでて共に花を尋ね香を探り物の芽にとまりてしばし羽を休むるかと思へば低き杉垣を越えて隣りの庭をうちめぐり再び舞ひ戻りて末の梢にひら／＼水鉢の上にひらく一吹き風に吹き連れて高く吹かれながら向ふの屋根に隠れたる時我にもあらず呆然として自失す。忽ち心づけば身に熱氣を感

じて心地なやましく内に入り障子立つると共に布団引きかぶれば夢にもあらず幻にもあらず身は広く限りなき原野の中に在りて今飛び去りし蝶と共に狂ひまはる。

この「黄なる蝶」が単なる静観的描写対象にとどまらないことは明らかであろう^(註)。また、子規は毎日大事に眺めた萩が野分の為に吹き折られたのを見て、「ひたと胸つぶれていかにせばやと思へどせん無し」と嘆く。「蝶」や「萩」等は、決して作者と断絶した客体に留まらず、作者の内心に働き掛け、それをくぐつて捉えられた対象に他ならない。ここでは、描写の主体と客体は厳しい相互緊張関係にあるわけで、そのような緊張関係が対象を「ありのまま」に描写する原動力として機能することで、その「写生」は読者に感銘を与えるのである。それが、子規の「或る景色を又は人事を見て面白しと思ひしときに、そを文章に直して読者をして己れと同様に面白く感ぜしめんとするには、言葉飾るべからず、誇張を加ふべからず只ありのまま見たるままに其事物を模写するを可とする」という言葉の意味であった。

「我が庭」に続いて節は「撃剣興行」(明治三六・三 未発表)を書く。これは、「撃剣の興行といふのが非常に珍しいのに、その中には女の長刀つかひが居るといふのと、女の長刀つかひを打ち負かしたものは銀側時計を呉れるといふことで界限の評判になった」出来事であり、それだけに「我が庭」より題材自体に積極的な面白さがある。また「我が庭」が庭の情景を描写したのに対し、ここでは人間が主な描写対象となっているという違いも見逃せない。だが、そのような素材の積極性にも関わらず、作者のまなざしはあくまでも中立的であり、従つてこの作品でもその表現は平板さを免れていない。作者が

形式的客観主義に立つ点において、「撃剣興行」は「我が庭」と基本的に変わらないのである。

子規門下として、節より早く写生文を試みていた高浜虚子や伊藤左千夫は、節子規ほど奔放なモチーフを持ち得なかつたとはいへ、その初期作品^(註)においても自己の主観を必ずしも抑制せず、自由な主観の横溢を写生文の魅力の源泉としていた。それに対し、節の極端な迄の主観抑制は際立つた彼の特色を示しているのである。

注

(1) 河合透氏に、「『竹の里人』(馬酔木明治36・12・23)によれば、節の家ではそのころ『久しく『日本』をとつて居た』というから、節は子規の『叙事文』を読んだに違いない」という指摘がある。(「長塚節の写生文の成立と特質について」「関東短期大学国語国文」平成四・三)

(2) 亀井秀雄氏はこの部分から、「自然とかかわろうとする自分のモチーフを描き、蝶を描き、蝶と自己同一化していた自分を写生している。病気のため、自然の中に文字通り自分を置くことの出来なかつた子規は、蝶の動きを眼で追いながら、(中略)狂気めいた自分のモチーフを写生したのである」と述べている。(「写生文の意味するもの——文学における「意匠」と「労働」の自覚」「国文学」昭和五五・八)

(3) 高浜虚子「浅草寺のくさくさ」(明治三一・一〇〇三二・三)「浴泉雑記」(明治三二・七〇一一)等、伊藤左千夫「根岸庵訪問の記」(明治三四・三)「鯉」(明治三四・四)等

二 主観導入のさまざまな試み——「月見の夕」「土浦の川口」

「利根川の一夜」「才丸行き」

節が初めて作中に主観を投入した作品は「月見の夕」(「馬酔木」明治三六・一二)であろう。この作品は、「余」が夕方に水海道を出て自分の村に帰る道すがら、出会った人々について心に浮かんだ想像を書いたものである。登場するのは、「五十恰好のあばた面の婆さん」、「若い衆のなかへ交じつて殊に疲れたといふやうすの娘」、「十三四位な子供がふたり」、「おふくろの手につかまった七八つの子供」等である。「余」は彼らの一々について、心に浮かんだことをスケッチする。例えば、「五十恰好のあばた面の婆さん」について、「余」は次のように描写する。

これはたんだ一人で左の手でへげ皮の饅頭かなにかの包みを持って頻りに頬張りながらやつて来る。／＼八の野郎げ呉れべと思つて、買つて来たが、小腹が減つてしやうがねえから一つくひ二つくひ、はあ無くなつちやつた、野郎コンコ奴の飯面欲しがつてだから、これやりせえすりや、よさあい、が、そこらでまた二百がとこも買つてくべえ／＼など思っているのらしい、

この「想像」は、人物を生活の場において把握しようとする志向から発しているといつてもよく、確かに婆さんの人物像に一定の奥行をもたらしめている。とはいえ、この「想像」から生き生きした「余」の心躍りが感じられないのもまた確かであろう。それはおそらく、この「想像」が写生文の執筆のために意識的に行なわれたものであつて、必ずしも自然的なものでないことによるであろう。先の「我が庭」が

へ写生のための描写へあつたとすれば、これはへ写生のための想像なのである。

「月見の夕」に示された、「余」が道で出会う人々を次々と品評するという形式は、すでに早く子規が「熊手と提灯」(「ホト、ギス」明治三二・一二)で試みたものである。これは、酉の市に行つて熊手を買つて帰る人々を見ながら、子規の心に浮かんだ感想を書き記したものであり、おそらく節はそれを読んで面白く思い、そのスタイルを踏襲して「月見の夕」を書いたのである(註)。次に「熊手と提灯」の一節を引用する。

仲町を左へ曲つて雪見橋へ出ると出会あひがしらに、三十四、五の、丸鬚に結ふた、栗に目口鼻つけたやうな顔の、手頃の熊手を持つた、不断著のまゝに下駄はいた、どこかの髪さんが来た。くたびれた様も見えないで、下駄の歯をカラ／＼と鳴らしながら、さつさと歸つて行く。其人相を見るに、これは夫婦ぐらして豆屋を始めて居て夫婦とも非常な稼ぎ手ではあるが、髪さんの方が却て愛敬が少いので、髪さんはいつちも豆の炒り役で、亭主の方が紙袋に盛り役を勤めて居る。もつとも此亭主は髪さんよりも年は二つ三つ若くて、髪さんよりも綺麗で、髪さんよりもお世辞が善い。それで夫婦中は非常に善く調和して居るから不思議だ。今其髪さんが熊手持つて忙しさうに歸つて行くのは内に居る子供が酉の市のお土産でも待つて居るのかとも見えるがそうでは無い。(中略)何しろ夫婦ぐらして手の抜けぬ処を、例年の事だから今年も一寸お参りをするといふて出かけたのであるから、早く帰らねば内の商売が案じられるのである。ほんとうに辛抱の強い、稼

ぎに身を入れる善い髪さんだ。

これを読むものは、想像が想像を呼んで、このお内儀さんの生活が鮮やかに展開されて行くのに驚かないではいられないだろう。単に「辛抱の強い、稼ぎに身を入れる」お内儀さんという概念的な把握にとどまらず、その生活を細部まで克明に表現する子規の感覚は驚くべきものである。無論それはすべて子規の想像に過ぎず、いかなる意味でも「事実」とはいえない。写生文を、「事実」のみを記す散文形式と考えるなら、これは写生文とは呼べないであろう。にも関わらず、ここには、平板な「ありのまま見たまま」の「客観」描写が及びもつかないダイナミックな対象把握が実現されている。子規にとつての写生文とは、「或る景色を又は人事を見て面白しと思ひしときに、その文章に直して読者をして己れと同様に面白く感ぜしめんとする」為に、「只ありのまま見たるままに其事物を模写する」散文形式であり、「熊手と提灯」は子規がこのお内儀さんをこのように見て「面白しと思」つたそのままを「只ありのまま」に描いたものである。その結果ここには、軽快な語り口を通じて「余」の独自で個性的な感覚そのものが表現されることになった。写生文の「面白」さとは、そのような作者の独自の感覚を不可欠の媒介とした「ありのまま」の対象描写を通じて、読者が作者の感興を共有する「面白」さなのである。

しかし、そのような「面白」さを実現する方法は、この時期の長塚節にはまだ未知のものだった。「土浦の川口」(「馬酔木」明治三七・三)では、作者は船頭の話に焦点を絞りこみ、漁業のこと、天候のこと、百姓のこと、相撲のこと等を彼の語るまま極力具体的に描写する。それはこれまでの作品には見られぬ特徴であり、作者が船頭の

話に興味をひかれ、読者にその面白さを伝えたいと思つたことを示している。それにもかかわらず、この作品もやはり、情景を生き生きと読者に伝えるのに成功しなかった。たとえ作者が面白いと思つたことを「ありのまま」描いたとしても、それだけで誰でも子規のような写生文が書けるわけではない。この時点で、節はまだその方法を掴み得ていなかったのである。

「利根川の一夜」(「馬酔木」明治三七・四)は「叔父の案内で利根川に鮭捕を見に行」つた経験を描く写生文である。川に着くまでの道程、鮭捕船と鮭を捕るしかけ、船中での会話等を描いた後、鮭が網にかかるクライマックスまでの一部始終を精緻に描く。素材自体はドラマチックな性格をもっているにも関わらず、作品はなお緊張感と盛り上がり欠けると言わざるを得ない。例えばクライマックスは次のように描写されている。

網が水面に現はれると共に獲物はもう進退の自由を失つたと見えて、自分等の近くのところで網にくるまつて仕舞つた、割合におとなしいものである、サツバをそこへ漕ぎ寄せると、なかの男が獲物の鰓のところへ手をさし込んでぐつと小ベリへ引きつけて、ぎくり／＼と動いて居るのを、一尺五六寸の丸棒で二つ三つ鼻面を悩ました、あざやかなる獲物は銀の色をして光つて居る、三尺ばかりの長さだ、自分はまのあたりこの大きな獲物の潑刺たる有様まで見ることが出来たので、もう今夜はこれ限りであつたにしたらとこで懺悔もなと思ひながら少なからぬ満足をもて心安くまた寝た、

前半では網にかかった鮭のようすを具体的に描き、後半ではそれに

伴う「自分」の内面的心情が描かれる。このような内面表現自体、節にとつて新しい試みだつたのだが、それにも関わらずやはり「自分」の心情は生き生きと伝わつてこない。それは、本来一体であるはずの情景描写と内面描写とが別個のものとして分離され、さらに心情描写それ自体も平板で類型的な描写にとどまつていることによるだろう。この段階の節は、内面的心情を表現の対象とするところに踏み出しながらも、それを外的情景と一体的に把握し、表現することができなかったのである。

「才丸行き」（「馬酔木」明治三八・五）は狐師の案内で山道を歩き、才丸に着くまでの道程を描いた写生文である。ここでも狐師の話は十分に書き込まれ、作者がその話に感興を覚えていたことを窺わせるのだが、そのような作者の心の動きが読者には十分伝わらず、全体としての印象は不鮮明に終わつてゐる。

「土浦の川口」「利根川の一晩」「才丸行き」の三作を見れば、いづれも、作者は対象となる人々の言動をありのまま具体的に描写してゐるにも拘らず、結果としては必ずしも明確な人物像を造形し得なかつた。なんとか「面白」さを表現しようとしながら、節は、対象描写を通じて作者の内面的感興を表現する方法を掴みかねていたのである。だが、次作「瘧のあと」（「馬酔木」明治三九・三）において、彼はようやくその壁を乗り越えるきつかけをつかむ。

この作品の題材は、「予」が塩原温泉に旅行した経験である。そこで、「予」はまあちゃんに会う。「予」が宿に着いたとき、彼女は「櫛の側」で「唯一人手仕事をして居」たが、「予」を見て「慌て、すゝぎを取らうとする。予はすぐに入浴する積りであるから、湯下駄

の古いのを引つ提げて坂を駆け降りた。まあちゃんはあれ私がつて行きまじやうとあとからついて」（傍線引用者 以下同じ）くる。一見したところ、これは単なる客観的描写であるように見えるが、よく見れば、まあちゃんのままめめしい振舞いに向けられた「予」のまなざしは決して中立的でなく、その中に彼女への好意が孕まれていることがわかる。彼女の行動の客観的な描写が、同時に、作者の彼女に寄せる主観的的心情を表現している点に注意したい。

そのような場面はここだけではない。夏に比べて秋の温泉は客が少なく、「まあちゃんの姿も紺飛白の単衣に襷掛けで働いて居た時とは違つて、洗い晒しの半纏はなんとなくさびし相である。しかしながら親切な態度と色の白いのとは変わりはない」と言い、さらに、「僅二三が月の間であるが、まあちゃんの身体はめつきり大人振つたやうに思はれた。まあちゃんは十七であつたのだ」と記す。これらの描写は単にまあちゃんの外面を描くだけでなく、同時に彼女を異性として意識する「余」の内面をも表現してゐるのである。作品の最後は次のように結ばれる。

翌目を覚すと宿の者は山へ出て仕舞つてまあちゃんが一人茶釜の下を焚いて居た。（中略）今朝から踏むたびに足のうらが痛むと思つて居たら栗の刺が夥しく立つて居る。（中略）予はまあちゃんに針を借りて自ら左の足の刺を掘りとつた。まあちゃんは右の足の刺をとつて呉れた。／其後親切なまあちゃんはどうかたであらう、聞くの便りもない。予が目には浮ぶまあちゃんは何時でも十七の時の姿である。

この作品におけるまあちゃんの描写は決して多いとは言えないし、

それらは断片的でもある。だが、以上の引用箇所を、先に見た「月見の夕」の「余」の想像の描写や、「利根川の一夜」のクライマックス場面と比較してみれば、ここに表現された、まあちゃんへの「予」の思いが、これまでの作品を越えた生動性を獲得していることがわかるであろう。ここで、節は初めて「余」の内面の揺れ動きと外的情景を統一的に表現するのに成功したのである（註）。しかし、「痕のあと」を全体としてみれば、「予」のまあちゃんへの思いは断片的に描かれるだけで、それが作品全体を貫く縦糸として機能しているわけではない。作者の内面的感興を基調として作品を統一する方法は、なお次の課題として節に残されていたのである。

注

(4) この点は、北住敏夫氏『写生俳句及び写生文の研究』（昭和四八・一二 明治書院）に既に指摘がある。

(5) 「痕のあと」の意義について、若杉慧氏は「まあちゃんに焦点を集め、題材もかなり整理されてくる」（『長塚節素描』昭和五〇・八 講談社）と言い、梶木剛氏は「ある人物を軸にして一編を構成すれば、奥行をもった新たな写生文を生み出す可能性があるのであるの節はつかんだ」（『長塚節』昭和五五・五 芹沢出版）と指摘する。だが、ある人物を中心に作品を構成しようとする構想はそれ以前から試みられたにも関わらず失敗を重ねてきたし、ここでも「まあちゃん」が作品の中心として意図されたわけではない。むしろ筆者は、深川明子氏の「初めて素材に女性が取り上げられ」、その「素材」は「付加的な存在であ」りながら、それに「作者の感情が移入され」「作品に情趣が加えられることになつ

た」（『長塚節の写生文についての研究（その二）』昭和四九・一二「金沢大学教育学部紀要」）という見解に共感する。

三 作者の感興を軸に作品を構成する試み——「炭焼のむすめ」

「炭焼のむすめ」（『馬酔木』明治三九・七）が、節写生文の到達した最も高い地点の一つを示していることは、諸家が一致して認めるところである（註）。この作品では、語り手である「自分」は自己内面を直接表現する事を避けず、むしろ積極的にそれを行おうとする。一例を引こう。

お秋さんはこんなに忙しく仕事をして居たと思つたらふと見えなくなつた。自分は谷が急に淋しくなつた様に感じた。（二）
また次のようなところもある。

毎日自分と一緒に秋さんの許へ落ち合つた島の人は此日はとうとう来なかつた。（中略）苗字が「けら」といふのだとかで虫のような面白い人ですねとお秋さんがいつた男である。此男が来なかつたので何故だか心持がよかつた。（三）

このように、作者はお秋さんによせる「自分」の並々ならぬ関心を積極的に表現するのだが、さらに見落とせないのは、お秋さんや情景の描写の中に「自分」の気持ちと同時に表現されることである。作品冒頭のお秋さんの描写から引こう。

お秋さんが背負子といふもので櫓を背負つて濡れた谷の窪みを降りて来た。親指を肋の処で背負帯に挟んで両肘を張つてうつむきながらそろ／＼と歩く。櫓は五尺程の長さである。横に背負つ

て居るのだから、岩角へぶつかりさうである。尻きりの紺の仕事衣に脚絆をきりつと締め居る。さうして、白い顔へ白い手拭を冠つたのが際立つて目に立つ。積み重ねた櫓の上へ仰向けになつて復た起きたら背負子だけが仰向の儘槽の上に残つた。お秋さんは荷をおろすと軽げに背負子を左の肩に引つ掛けて登る。こちらを一寸見てすぐ伏目になつた。矢つ張そろく歩いて行く。

(一)

これらは一見したところ単なる客観的人物描写であるように見えて、傍線部分を見れば、「自分」のまなざしは決して中立的ではない。そこには「自分」のお秋さんに対する好意のこもつた気持ちが表示されているし、「こちらを一寸見てすぐ伏目になつた」というところは「自分」の心躍りさえ捉えられている。このような描写の特性は、決して例外的な特定の部分にだけあてはまるのではなく、作品中に繰り返し示されるお秋さんの描写のほとんど全てについていえるのである。さらにもう一例引く。

自分は薪へ腰を掛けた。お秋さんの手拭の糸目の交差して居るのまでがはつきり見えるまでに近寄つた。お秋さんは両足を延して左へ枯木を乗せて居る。鋸を押ししたり引いたりする毎に手拭の外へ垂れた油の切れたほつれ毛がふらふらと揺れる。懶い様な鋸の音の外には何の響も無い。お秋さんは異様な真面目な顔で鋸から目を放さない。自分も腰を掛けた儘後れ毛と白い襟元を見詰めて居るばかりである。物をいふの言い悪いが黙つて居ても却て極りが悪い。(二)

これもまた決して客観的な人物描写にとどまらず、実は「自分」の

主観によつて染められたお秋さんの描写であらう。

だが、先にみたように、このような人物描写はここで初めて現れたのではなく、「瘻のあと」のまあちゃんの描写の中に見られたものである。違ひは、まあちゃんの描写が断片的なものに留まつたのに対し、お秋さんの描写は「炭焼のむすめ」全体を貫き統一する縦糸となつている点であらう。だが、それはお秋さんの描写の回数が多いということではない。ではそれは具体的にはどういふことなのか、描写の一例を次に引く。

小屋へ腰を掛けて居ると鶴鴒が時々虫を唾へて足もとまで来て尾を揺しながらついと飛んで行く。脇へ出て見ると射干が一株ある。(中略)／谷底の狭いだけに空も狭く見える。狭い空は拭つたやうである。其蒼天へ向いてすつと延びた樅の木がある。根の生え際が小屋の屋根からではすつと上にあるので猶更に延びて見える。梢で小鳥が啼き出した。美音である。何だと聞いたら爺さんが瑠璃だといった。(中略)再び脇へ出て見たら、杉皮が僅に雨を覆うて居る軒端の手の届く所に鳥の巢が二つならんである。射干のすぐ上である。子鳥はどつちも毛が十分に延びて居る。巢は思ひの外に粗末で草がだらけ出して居る。(一)

ここにはのどかな山林の中の情景が客観的に描写されているだけで、それはお秋さんと直接関係がないように見える。だがこの描写の少し後には次のような部分が続くのである。

「あの雨の降る日などにはそこの木まで猿がまみりますとお秋さんが傍からいつた。お秋さんは滅多にはいぬ。自分は何か物をいはして欲しかったのだから、糸口が開けた様にこれだけが満足

であつた。射干が急に伸び出して赤い花が目前に開くのを見る様な心持である。(一)

ここで「射干」は突然お秋さんのイメージと重ねられる。つまり、お秋さんと無関係に咲いていた「射干」は、お秋さんと結びつけられることによつて意味を獲得するのである。そのような例はほかにも少なくない。(三)で作者が川で河鹿を捕る場面が描かれるが、それは後に「河鹿は傍の水へ放した。鳴けばお秋さんが聞くのだ」という所に至つてお秋さんと結びつくことによつて明確な意味を獲得する。もう一例だけ引く。

妙見越を過ぎると頂上で杉の太木が密生して居る。そこにも羊歯や笹の疎らな間にほつくと著我の花が咲いて居る。一層しをらしく見える。清澄寺の山門まで来ると山稼ぎの女が縦板を負うたのや炭俵を負うたのが五六人で休んで居る。何れも恐ろしい形相である。山稼ぎの女はいくらあるか知れぬがお秋さん程のものは替て似たものさへも見ないのである。彼等とならんだお秋さんは恰も羊歯の中の著我の花である。(四)

「自分」が目にする美しいものはすべてお秋さんのイメージに結びついてゆくわけで、この作品において、節はそのような形で一人物を中心に作品を構成しているのである。そしてまた、そのような主題意識は、素材を作品化する際の取捨選択と配列の上で明確な基準として機能したはずである。その意味で、大戸三千枝氏が、この作品で節が「事実を取捨選択するという骨法を体得した」と言い、若杉慧氏が「削ることは加えることでもある骨法を節はこの一作で学んだ」と指摘するのは納得できるのである。だが、素材の取捨選択

は単に知的操作としてのみ行われる作業ではない。少なくとも、「利根川の一夜」から「才丸行き」まで、節は中心的素材を絞り込み、それを中心に一編を構成しようとしたにもかかわらず、写生文として成功しなかつた。それがここで初めて成功したのは、各場面の中心的モチーフを「余」の内面の揺れ動きそのものに置き、それを追跡することにより作品を構成したことによる。

この作品の内容を各章毎に要約すればおよそ次のようになろう。

一 谷の二日目。背負子で楢を背負つて来たお秋さんのように心に惹かれる。射干の花、鶴鴿の描写。爺さんとの話にお秋さんが言葉をはさんだことへの満足。

二 三日目。竈から炭を出すところを見物する。鋸で木を切るお秋さんと話をする。

三 五日目。樟の造林へ行く途中道に迷い、川で河鹿を捕る。八瀬尾で「河鹿は傍の水へ放し」、「鳴けばお秋さんが聞くのだ」と思う。

お秋さんが酢酸石灰を作るのを見る。今日は佐渡が島の男が来ないので気持ちがよい。

四 六日目。お秋さんと共に山を降りる。清澄寺の山門で他の山稼ぎの女達に会い、「彼らと並んだお秋さんは恰も羊歯の中の著我の花である」と思う。清澄寺の山門でお秋さんと別れるが、その時「言葉と交わ」さなかつたことを遺憾に思う。

以上のように見れば、「炭焼のむすめ」一編は確かに「自分」の内面の変化を辿ることによつて構成されており、お秋さんは「自分」の内面に変化を与える触媒として機能していることがよくわかる。後に節は「炭焼の娘を書きし時は稿を改むること前後六回程にて、八頁の

ものに六ヶ月を費し申候（中略）然し其時以来人の文章を見て是非の判断に苦まぬやうに相成候には自分ながら喫驚致し候」（『E』）と言つたが、確かに節がここで会得した語り手の内面の揺れ動きを中心に据えて作品の流れを構成する方法は、写生文を書く上で極めて重要なポイントであるといつてよいのである。

注

(6) 例えば、北住敏夫氏は「隙も緩みもなく詩情に満ちた佳作」（注4に同じ）という評価を示し、若杉慧氏も「まことに完璧な写生作品」（注5に同じ）と絶賛する。

(7) 梶木剛氏は「お秋さんを軸に写生文を構成する辛苦」（注5に同じ）に注目し、大戸三千枝氏も「お秋さんを主題に据えて一篇を構成しようとする執筆態度」（『土の歌人長塚節』昭和五八・九 新典社）を指摘する。

(8) 「『房州行』と『炭焼のむすめ』（『語文』昭和四五・五）

(9) 注5に同じ。

(10) 明治四一年九月二〇日付 久保田俊彦宛書簡

四 節写生文の到達点——「佐渡が島」

「炭焼のむすめ」に続いて発表された「佐渡が島」（『ホトトギス』明治四〇・一一）は夏目漱石が激賞し、節が「土」を朝日新聞に連載するきっかけとなつた作品である。節の佐渡旅行での経験を、一「浜茄子の花」、二「美人」、三「南瓜」、四「牛の荷鞍」、五「漁村の能」、六「草鞋」の六章を通じて描くのだが、その中で「余」は

様々な人々と出会う。「浜茄子の花」と「美人」では「驚くばかりの美人」との出会いを描き、「南瓜」「牛の荷鞍」「漁村の能」では「小柄で大きな声を出す」博労が「余」を案内してくれる。また、「草鞋」には「恐ろしい話好き」の宿の主人が登場するし、その他寸描されるだけの人まで入れれば、登場人物はさらに増える。「炭焼のむすめ」ではすべてがお秋さんに収斂し、それによつて作品世界が緊密な構成を獲得したのに対し、ここでは複数の人物との出会いを通して作品が展開されるわけである。そのように複数の人物を登場させたにもかかわらず作品が散漫にならず、ひとつの統一的世界を構成し得た点に、「佐渡が島」の独自の意義がある。しかし、それは「佐渡が島」が「炭焼のむすめ」と全く異なる方法で書かれたということではない。例えば、「佐渡が島」の美人の描写を引用する。

余は思はず女を見ると女も同時に余を見た。見た目にはまだ笑を含んで居る。余等は二尺許に開けた雨戸の間から体の擦れ合うた儘外を見て居たのである。向き合つて見るとあんまり近いので急に何だか面ぶせに感じたので余は視線を逸らして其口もとを見て居らぬので只忽然として女のいふことを聞いて居るのである。女は只無邪氣に恥らふ所もないやうな態度である。それ丈余は更に平気で居憎い気持ちをした。譬へていへば女は凌霄である。凌霄はふしくれ立つた松の幹でも構はずに絡みかゝる。松も幹がすげなく立つて居てもずん／＼と這ひのぼつて枝からだらつと蔓を垂れて其処に美しい花を開く。其花は此女が一つ話をしては又話をするやうに落ちては開き落ちては開いて自ら飽くまでは

其赤い大きな花が咲いて止まぬ。余は自ら凌霄にからまれた松の幹のやうな感じがした。凌霄のやうだと思ひながら復た女を見ると此度は四本の指を前へ向けて勾欄へ両手を掛けて一心に焼木杭を見おろして居る。余は其白い横顔をしげく見守つた。さうして此優しい静かな昨日の浦を前にして何時までも只立つて居たいやうな心持ちがした。

一読して明らかにならぬ。「美人」に心奪われた「余」の心の揺れ動きがこの場面に生動感を与えている。彼女が「凌霄」に例えられるのも、それによつて彼女の風貌が具体的に明らかになるといふのでなく、むしろ「凌霄にからまれた松の幹のやうな感じ」といふ「余」の内面を表現するのに効果をあげている。このように、対象描写を通じて逆にそれを見る視点人物のまなざしと内面が表現されるのは、「炭焼のむすめ」のお秋さんの場合と同様であろう。

だが、「炭焼のむすめ」の場合、その中心的存在であつたお秋さんをめぐる「余」の内心の揺れ動きを追跡することによつて作品を統一しえたのに対し、「佐渡が島」には「美人」以外にも「小柄で大きな声を出す」博労や「恐ろしい話好き」の宿の主人、博労の娘や耳の遠い老人等多くの人々が登場する。ここで、作者は彼らをどのように描いているのか。例えば、「余」が博労の家を訪ねた場面を引用する。

博労は丁度目に近い縁側に足を投げ出して梨を噛つて居る処であつた。余の姿を見ると能う来たのうと例の大口を開いて反齒を剥き出しながら驚いたといつたやうな顔をしていつた。彼と夷の港の宿屋で別れたのは四日前である。別れる時に若し自分の土地へ通りかゝつたならば立ち寄つてくれと彼はいつた。余は屹度と

誓つた。彼は其後毎日他出をするのであるからあとへかういふ人が来たなら滝へ案内をして返せと言ひ置いては出たのだといつて独で喜んで居る。(中略)博労は板の間に座を敷いて「赤泊は俺が案内してあげる。赤泊の宿屋のとつゝあんは能う物を知つて仰山話が好きた。丁度赤泊へは越後の仲間が牛買に来て明日あたりは帰るといつて居たから俺が話をして其船へ乗せてあげる。まあゆつくり休息して行けといふので兎にも角にも草鞋をとつて薦める。自分はさつきの嚙りかけを一寸手でこすつて皮の儘むしやくと嚙りつゞける。余は親指の爪が非常に延びて居たので其爪の先でぼつりくくと皮をむいて見た。鋏の頭のやうな小粒が一つく板の間へ落ちる。博労は気の長いことをするのうと見て居たがア、包丁を出すのであつたと此時漸く穢げな包丁を手でこすりながら出して呉れた。

ここには、「余」を迎えた博労の率直な喜びが、そのいそいそした振舞いの中によく描かれている。そして、一人で万事のみこんでしゃべる博労の前に、いくぶん当惑しながらも、その武骨な好意をうれしく思う「余」の内面もよく伝わってくる。情景の底にそのような「余」の感情が響いていることによつて、この場面は生き生きと読者に印象づけられるのである。「佐渡が島」においては、「炭焼のむすめ」と異なり、対象が美人であるかどうかに関わらず、情景の中に「余」の内心の微妙な動きが表現されているわけである。

そしておそらく、このような人物描写をいくつも重ねることによつて「佐渡が島」の世界を構築することに、節は自覚的であつた。「佐

渡が島」の中で、彼は次のように書いている。

佐渡は余が為には到底忘れられぬ愉快な境であつた。(中略)
外見は凡そ佐渡ほど寂びた処は少なからう。然しながら仔細に味はうて見ると余はまだ佐渡ほど美しい分子を有して居る所に逢うたことがない。佐渡は博勞だけでも十分であるが只博勞だけでは鼠地の切れのやうな感じを免れぬ。佐渡が島では小木の港で美人に逢うた。美人は鼠地へ金糸銀糸で刺繍つた牡丹の花である。さうして博勞の娘はつややかな著莪の葉へ干した染糸で刺繍つた蒼でなければならぬ。(中略)牡丹の花のうらを返して見ると金糸銀糸は乱れて居る。余が美人を憶ふ時には心に幾分の乱を生ずる。其心の乱れは刺繍の金糸銀糸が乱れて居る如く只美しくあるべき筈の乱れである。

この叙述はやや説明的すぎてくどい感じがないではない。しかし、博勞を「鼠地の切れ」として、「美人」を「鼠地へ金糸銀糸で刺繍つた牡丹の花」、「博勞の娘」を「つややかな著莪の葉へ干した染糸で刺繍つた蒼」とし、それらの多様な人物を佐渡の地の「美しい分子」としながら、対象人物をそのように表現する「うら」に「余」の「心の乱れ」が孕まれなければならないこと、それらを通して初めて「余がためには到底忘れられぬ愉快な境」としての「佐渡」を写生文学作品の中に表現しうること、それらの点について節が極めて自覚的だったことをこの叙述は示している。このように、異なる個性をもつた複数の人物を登場させ、彼等の各々に対する「余」の異なつた内面の動きを表現することを通じて、それらの集大成として佐渡の地の風情を表現した点に、「炭焼のむすめ」をさらに発展させた「佐渡が島」の特

性を見定めておきたい。

「炭焼のむすめ」から「佐渡が島」への移行の中に、節の自然から人事への関心の変化を見ようとする諸家が多いのだが^(注5)、両者の最も大きな違いはその点にあるのではなく、人物が単数から複数に拡大されつつも、作品世界が散漫にならず、むしろその土地の風情を統一的に表現しえた点にあるというのが私見である。

注

(11) 梶木剛氏は「佐渡が島」について、「節は佐渡の印象をへ人事」を絡ませて定着することを構想した」(注5に同じ)と指摘し、大戸三千枝氏は「『炭焼のむすめ』は背景となつた初夏の房州の自然描写に非常に重点がおかれてい」るのに対し、「『佐渡が島』の方は紀行文でありながら、背景である自然の占める重要性がはるかに少なく、人物に焦点が当てられて」おり「節の関心が天然から人事に移つた『佐渡が島』には、写生文より小説への志向が見られる」(注7に同じ)と指摘する。また、河合透氏は「『佐渡が島』の『美人』や『博勞』は『余』にとつて『お秋さん』よりもはるかに大きな存在感を持つて描かれているように思われる。この点が『炭焼のむすめ』に比べて『佐渡が島』の人事描写が大きく転化し深化してくるところである」(「長塚節の写生文の展開と特質について」「関東短期大学国語国文」平成五・三)と言う。

五 写生文から小説へ

「炭焼のむすめ」と「佐渡が島」によって、節の写生文は最も高い到達点に達した。だがそれが、直接的に小説の成立に直結するのかわかれば、事情はそう簡単ではない。むしろ、写生文は小説とは極めて異質な特性を孕んでおり、そのことが写生文から小説へ転進しようとする作家を、しばしば困難な課題に直面させるのである。まず、写生文と小説の各々の特性について簡単に整理しておきたい。

写生文とは、作者の気分と感興を通じて眺められた対象が、作者の主観的感興との一体性において、生き生きとした様相を帯びて立ち現れる、そういう散文形式である。対象に生命を吹き込むのは、作者のまなざしにこめられた主観的な感情と感興であり、長塚節が「稗のあと」で端緒をつかみ、「炭焼のむすめ」と「佐渡が島」でようやく到達したのも、このような写生文の主観性の表現であった。それに対し、小説の場合は作者の主観的感興によって作品世界が一方的に意味づけられるのではない。確かに小説の場合にも、作者の見方によって作品世界が統括されるのだが（そうでなければ、作品は統一的世界として構成され得ない）、同時にそこでは作者の主観的な見方に全面的に規定されない客観的現実の創造がめざされねばならない。小説の登場人物が単に作者に見られる客体であることに甘んぜず、自律的で現実的な存在として造形されることを要求するというのも、そのような小説の特性の一面に他ならない。

また、作品構造の面から両者を比較すれば、写生文の時間構造が語り手の視線の移動や気分の推移に基づくのに対し、小説の場合は固有の社会的位置や世界観をもった登場人物の相互の関係から生じる状況の客観的变化がプロットの基軸を構成するという違いがある。小説家

は自分自身のまなざしの移動に基づいてでなく、作中人物の相互関係から必然的に紡ぎ出されるものとしてプロットを展開しなければならぬのである。以上のように見れば、一般的に考えられているように、写生文は見たままありのままの客観的な対象描写であり、それに主観的想像と虚構を導入したものが小説であるという理解⁶⁵は極めて一面的であつて、むしろ写生文が作者の主観に基づき、それを直接的に反映する形式であるのに対し、小説はより客観的な現実世界の造形しようとする散文形式であるといふべきであろう。

本稿においては、主観性を排除した「我が庭」から出発した長塚節が、「炭焼のむすめ」と「佐渡が島」において、ようやく写生文の手法を我がものとすまでの過程を追跡した。では、ここから小説への過程は、どう考えるべきか。ここでは、節の写生文から小説への簡単な見取り図を描いて、本稿のまとめに代えたい。

内容面からいえば、節はその写生文作品において、登場人物に農村や漁村で厳しい労働に生きる人々を好んで取り上げた。それは、「炭焼のむすめ」と「佐渡が島」のみならず、「土浦の川口」や「利根川の一夜」、「才丸行き」等においても同様である。これらの作品において、節は労働する人々の営みをとりにあげて描こうとしており、そのような人々に寄せる彼の関心が小さくなかったことを示している。だが、写生文を通じて節は彼等の日常的現実を深く掘下げて表現することはできなかった。それは必ずしも彼の表現技術が未熟であったからではない。そもそも、写生文というジャンルが、対象の孕む現実的諸側面をくまなく捉え出すのでなく、作者の一面的な感興によって対象を意味づけつつ、その感興を読者も作者とともに共有する散文形式

だつたからである。

そのことは、女性を描く場合に一層明瞭な形で現れる。「稗のあと」を初めとして「炭焼のむすめ」や「佐渡が島」には、作者の心に残る女性が登場したが、彼女等はいずれも美しい花に例えられる「美人」としてのみ把握され、それ以外の現実的生活における諸問題は捨象されるほかなかつた。むろん、これを写生文の弱点とのみ考えてはならないだろう。そのようなジャンル特性は、他方において、彼女等の魅力をも、それに惹かれる語り手の内面との一体性において生き生きと表現する機能をもたらしめているからである。見知らぬ土地とそこに暮らす人々を素材にして写生文を書こうとしたことは、語り手の感興を自然に生き生きと解放し、対象を語り手の内面にひきつけ表現するうえで極めて有効に機能したわけで、「我が庭」から「佐渡が島」に至る過程は、写生文という散文形式のもつ、そのような機能を節が実現してゆく過程であつた。だがその過程が、他方において、節に写生文では表現し得ないものを意識させてゆくことになったのもまた確かであろう。それは、労働する人々や美しい女性を社会的現実の中における客観的存在として捉え、その現実的諸側面を深く表現することである。

写生文においては単に花にたとえられた「美人」も、小説では現実の中で具体的な肉体と感情を備えて生きる女性として把握されなければならぬ。また、農村で激しい労働に生きる人々も単に外側から描写されるだけでなく、彼自身の内面に従つて自律的に造形されなければならぬ。それが節に新しい問題として自覚されたであろうことは、彼がこの後の短編小説の中でその課題に正面から取り組んで行つ

た事が示している。ここでは、作品の舞台は旅先の見知らぬ土地から自分のよく知る農村に移され、現実的な環境の中に配置される登場人物によつて引き起こされる出来事が素材として取り上げられる。そのような素材選択のしかた自体の中に、写生文と異質なジャンルとしての小説をめざす、節の志向が明確に反映されているといつてよい。

短編小説の第一作である「芋掘り」においては、まだ登場人物は視点人物（作者）の目から見られる客体にすぎず、それは作者が写生文の方法を容易に越え得なかつた事を意味している。だが、やがて登場人物は作者とその内面を通じる主体的な存在となり、さらには作者自身と重要な問題意識を共有する自律的存在として造形されるに至る。

そして、そのような形で登場人物と作者の距離が縮まるにつれ、一方でその人物によりそつて内面を描きながら、他方で距離をおいた客観的な描写を確保することが重要になつてくる。節の最後の短編小説「太十と其犬」においては、複数の登場人物を各々の内面に即して描きながら、他方では彼等の外面を客観的に描写する人物造形の方法が確立する。それは、この作品において、長塚節が『土』の人物造形のレベルに到達したことを意味する^{（意）}。

以上の過程は、節が写生文とは異なる散文ジャンルとしての小説の方法を確立しえたという事だが、それは必ずしも写生文の否定を意味するのではなく、むしろより高い次元における再生であつたといえる。先に、長塚節が「炭焼のむすめ」と「佐渡が島」において、対象を語り手の内面的情感を通じて内在的に捉えること、つまり対象の客観的な外面描写を通じて語り手の対象に対する主観的感覚を同時に表現するという写生文の方法を獲得したことを述べた。それは、対象に

「同情」（主観的感興）を覚えながらも、その感覚に一方的にのめりこむのではなく、一步離れて対象を客観視するまなざしの中に主観性を包み込み、表現するという方法の確立であつた。後の短編小説に見られる、一方で人物の内面によりそいつつ、他方で距離をおいた客観的描写を確保するという方法や、複数の登場人物の内面に即しながら、他方で各々の人物の外面を客観的に描写するという方法は、いずれも単なる一面的な対象把握でなく、対象の現実的なありようそれ自体の孕む多面性をダイナミックに捉えだす小説独自の方法であるが、その源流をたどれば、それは写生文の方法を支えた二重的まなざしに発していたのである。そのような意味において、節の短篇小説は、写生文の方法のより高い次元での再生であつたのであり、四年間にわたる彼の写生文への試みの意義は決して小さくないのである。

注

(12) 例えば梶木剛氏は、小説と写生文の違いについて、「小説は写生文より人事をもっと積極的に取り入れる散文形式、虚構を駆使して人事を扱う散文形式」（注5に同じ）であると説明する。

(13) この過程の詳細については、拙稿「『作家』長塚節の誕生——初期短編小説の展開」（同人誌「あしかび」34号 昭和六三・七）を参照いただければ幸いである。

（むらかみ りんぞう）