

# 時代小説における人間の探求

—藤沢周平の作品を手がかりに—

幸 津 國 生

On the research for human beings in historical novels

— with regard to Fujisawa Shuhei's works —

Kozu, Kunio

## 1 われわれは時代小説に何を求めるのか

時代小説は、主としてその登場人物の立ち居振る舞いを描くことによって、或る人間像を提示する。その人間像は、概ね近代以前の時代、例えば江戸時代の或る時期という時代背景のもとで或る登場人物の立ち居振る舞いが描かれるというように時代的に限定されている。その中でとりわけ顕著なことは、人間と彼らを取り巻く世界との関係の中で流れる時間のゆったりとした歩みが示されるということである。<sup>註1</sup>

その歩みは、或る方向において示される。すなわち、或る人間の人生あるいは生命の過程という方向である。この方向のもとで、その人間の死に至るまでの生命の過程における一つの局面がきわめて丁寧に辿られる。そこで描かれるのは、一人の人間がその生命の過程をどのように歩むのか、が鮮やかに示される局面であり、とりわけその生命の充実の瞬間である。その瞬間はきわめて美しい瞬間であり、それによって（時代小説が描く過去における）生命の過程全体が美的な在り方をしていたことが示されるのである。そこには現代に生きる人間の在り方をめぐって、作者と読者とが共通に抱いている関心が描かれているであろう。それは、時代小説という形を採ることによって、現代そのものではなくて、前近代にも通ずると思

われている人間一般の在り方への関心であろう。すなわち、時代小説という形で現代から一定の距離が取られるのである。奇妙な言い方だが、これも時代小説という形での現代に対する向き合い方である。

そこで描かれる人間の在り方は、現代における人間の生命の過程におけるその在り方とは対比されるものである。他のジャンルはともかく、小説という範囲で、時代小説のそのような在り方自体が現代日本に生きる作家および読者としてのわれわれの現代に対する姿勢を示しているのであろう。つまり、現代日本に生きるわれわれは、時代小説を読むという仕方、つまり過去の日本に生きた人間を対象にする時代小説を読むという仕方、現代に対して何らかの態度を採っているのである。ともあれ、時代小説は、かなりの量が書かれ、多くの読者を獲得しているであろうことから見て、現代の日本に生きる人間にとって何らかの欲求を満足させているのであろう。このことは、かなりの数の案内書・評論・研究書の出版が示しているであろう。<sup>註2</sup>

では、それはどのような欲求に応えようとしているのだろうか。この問いに答えるためには、時代小説が「時代小説」として登場することの意味を明らかにしなければならないだろう。現代に生

きる人間を対象にする小説を「現代小説」（藤沢自身がこのように呼んでいる。後述5参照）と呼ぶとすれば、時代小説は現代との距離の取り方で明らかに現代小説とは異なっているであろう。時代小説のうちに現われる態度は、内容から見て時間的に後向きである以上、現代に対する態度としては後向きであると思われるかもしれない。しかし、そうではない。むしろそこには時代を遡行することによってかえって明瞭に見えてくる事柄が示される。すなわち、現代において見えなくなってしまった個々の人間の生命の充実が描かれるのである。そのことによって、時代小説は現代に対して後向きの態度を採るのではなくて、むしろ根源へと遡及するのであり、そのことによって現代人をしてその生きる時間を越えさせ、現代人をより根底的な時間の流れへと誘うのである。

そもそも個々の生命のこの充実とは近代市民社会において可能になった事柄であるはずである。<sup>註3</sup>つまり、それはこの社会における諸個人の特殊性の発揮によって可能になった事柄なのである。しかし、それは現代における特殊性のあまりにも多様で極度の発揮によってかえって見えないものになってしまったのではないだろうか。現代人である読者が時代小説のうちにこの見えなくなってしまったものを求めているのだとすれば、それは現代人にも潜在する生命の充実への欲求を表しているであろう。

もちろん、時代小説の対象とする時代に生きた諸個人が現代人の心の在り方を反映する時代小説の登場人物と同様に生きていたのかどうかを検証することは、歴史学の課題の一つになりえようが、おそらく非常に困難な課題であろう。そしてそれは直接的には時代小説の関心事ではないであろう。その限りで時代小説において示される時代背景のもとでの人間像はただ時代小説作家によって想像され、したがって創造された人間像にすぎな

いと言わざるを得ないことになろう。しかし、それにもかかわらず、むしろこの関心事とは、登場人物が現代人から見てそれなりの背景においてそうであったであろうというリアリティーを描くことにあるだろう。登場人物がこのようなりアリティーを持つことは当然期待されることであって、彼（あるいは彼女）らはそれなりに過去の時代にも存在しえた人間として描かれているに違いない。そこには何らかの連続性が想定されるのである。そこにわれわれが時代小説に求めるものが見出されるのではないだろうか。

そこで、ここに言う連続性とは何か、そしてこの連続性を支えるものとは何かが問われるであろう。われわれは、この問いへの答えを次のものに見出すことができるのではないだろうか。すなわち、時代によって文化の違いがあるのは当然だが、その違いの中にあっても歴史的に蓄積されてきた堆積物である。それは、個人においては子供時代の記憶という仕方、集合的には風俗慣習として堆積しているであろう。時代小説において現代人が読み取ろうとするものは、まさにこのような歴史的に蓄積されてきた堆積物ではないだろうか。そこに「日本人」の生き方へのヒントを読み取ることができるかもしれない。

時代小説をめぐるそこにあるという「日本人」について語られるとき、おそらく何らかのナショナリズム的な態度が意識的に採られているというわけではないであろう。そこでは、一般的に現代日本社会に生きる人間の心情が取り上げられているにすぎないと思われる。このような答えは、われわれが時代小説に何を求めるかという問いについての一つの説得的な答えであろう。しかしその上で、ここでの「日本人」とは何か、という点について考えなければならぬであろう。

以上であたかも時代小説一般の特徴であるかのように述べたことは、あくまで筆者にとっては藤

沢周平の作品を念頭に置いてのことにすぎない。その限りでそれはきわめて限定されたものでしかありえないということは言うまでもない。しかし、そのような想定に全く何の根拠もないというわけではないであろう。先に述べた「日本人」への想起は、藤沢作品についてしばしば言われることである。<sup>註4</sup>

ここで他の作家の作品の場合がどうか、ということが問われるであろう。作家によってももちろん作風の違いはあるであろう。この違いについて論じることは、筆者の能力を越えている。しかし、或る作家の作品に限定してその一定の形の特徴を取り上げることによって、それとの対比で他の作家の作品との違いを或る程度明らかにすることにもなるように思われる。先に述べたように時代小説一般についてかなりの数の案内書・評論・研究書が出版されているのだが、その中で藤沢作品に限っても、この違いを視野に入れた形で、作家・作品論もかなり蓄積されてきている。<sup>註5</sup> これらを踏まえた上で藤沢作品について全面的に論究するということは、これも筆者にとって不可能なことである。そこで、本稿では藤沢の作品のうちのいくつかの点を明らかにすることに限定することで、その限りで他の作家の作品にも触れ(註参照)、さらなる研究のための一歩としよう。

では、藤沢の膨大で多様な作品のどこに特徴があるのだろうか。この問いをめぐって、筆者なりに答えるならば、そこには根底において貫いている或る共通のトーンがあるのではないか、ということである。それは、登場人物が自分が何者なのか、またそもそも何者かでありうるのかどうか、あるいはその何者かになりうるのであるとすれば、どのようにしてその何者かになりうるのか、その何者かにならなければならないという思いを抱いているということ、しかしこの思いの切実さにもかかわらず、これを実現することが容易には

できず葛藤に苦悩するということ、さらに(或る時期以降になってのことだが)その葛藤の中でそれを超える何らかの未来への萌しによって癒されるということである。このような登場人物の自己のアイデンティティーをめぐっての葛藤は、藤沢にとって単に作品にとってのことではなくて、藤沢自身の人生と密着していたようである。そこに言わば藤沢作品の秘密もあったのかもしれない。

論究されるべきこととして作品の基盤となるのは人間と自然との関係についての藤沢の把握である。というのは、藤沢はこの関係をめぐってその農民としての視点を持ち続けたからであり、また人間が自己の根源的な自由を何らかの形で表現する<sup>註6</sup>とき、この関係のもとでのこの自由の在り方においてその農民という視点が独特の形を備えているであろうからである。

その中で以下のことに注目する必要があるだろう。そこには作品の方向を決める藤沢の美意識も潜在しているであろう。この美意識は、とりわけ芸術家小説に現れているであろう。すなわち、芸術家が芸術を通じて自己のアイデンティティーをめぐって葛藤するその道が小説の内容として描かれるわけである。その中で芸術の対象として捉えられるものに自然が挙げられる。芸術の対象はもちろん自然に限られるわけではなく、人間もまたそうである。ただし、藤沢の芸術家小説の場合、どちらかと言えば主として自然を対象とした芸術家を取り上げられているのだが、その芸術家は常に他の芸術家と対比されており、その対比においては自然にせよ、人間にせよ、対象へのアプローチの仕方について人間が主題となっている。そこに藤沢の美意識に即してその人間と自然との関係および人間と人間との関係についての認識が反映しているであろう。

そこで、これら二つの関係それぞれに関わる認識の内容が問われなければならないであろう。し

かし、二つの関係のうちでは人間と自然との関係が藤沢の時代小説の基盤となっているように思われる。それ故、この関係についての認識が芸術家小説以外ではどのように貫かれるのかも検討されなければならないであろう。

ところで言うまでもなく、それらの作品の人間像が描かれるのは、一定の社会の場面である。すなわち、人間像を支えるものは、作品に現れた人間と人間との関係についての藤沢の認識であろう。そして小説の内容をなす登場人物の葛藤が時代・歴史小説において述べられるものであることによつて、その葛藤は当の小説の舞台としての時代の制約を受けている。小説の登場人物は先の自己の根源的な自由を表現しようとするのだが、この表現には様々の制約が課せられているのであり、そこで彼らは葛藤せざるを得ないのである。これらの認識が時代小説の人間像に奥行を与えているのである。

藤沢の作品の場合、そこで描かれる葛藤とは身分制度などによつて主流から外れた傍流の位置に置かれた者が、この主流に属するために葛藤するのではない。そうではなく、この身分制度のもとで傍流にある者として、その場合ほとんどは下級武士がこの制度のもとでもそれなりに自分なりの何らかの個性でもって自分であり続けられるかどうかや、あるいは身分制度そのものから離れてなお自分が自分でありうるのかどうか、という意味で葛藤するのである。そのとき、この葛藤からもともと縁遠い者が対極に置かれることになるだろう。それは、農民であり、町人である。彼らは一方では、あくまで身分制度のもとで支配されていたわけだが、このことに苦悩しての葛藤が描かれるというよりは、他方でこの制度の枠内にありながら、その枠の中で可能な限りで制度そのものを超えた人間としての情感の交流が描かれるのである。<sup>217</sup> ここから見えてくるのは、身分制度に対す

る批判やこの制度の上で支配する権力に対する批判である。

このような描き方には、藤沢自身の敗戦体験が原動力となっていると思われる。このことは、藤沢の時代小説が一般に与える印象とはおそらく異なるであろう。しかし、必ずしも従来捉えられてはこなかったことだが、「人情」を描くその基盤には実は厳しい社会認識が控えており、それ故にこそその哀しさも痛切なものとなるのである。そこに他の作家のそれとは異なる藤沢の時代小説の特徴の一端を見出すことができよう。

さらに時代小説の制約故に自己のアイデンティティーへの問い、あるいは人間の営みの意味への問いが端的に示されるであろう。というのは、個人としての人間の成長という近代的教養の道に対比されるものは、封建的身分制度のもとにある故に生ずる自己のアイデンティティーへの問いであると考えられるからである。作品の中で登場人物は、この問いへの答えを探求し、その人生観を形成するであろう。すなわち、人間像は登場人物の語る人生観において、先の問いをめぐる営みを生き生きと描きだすのである。ここに藤沢の時代小説における人間の探求が見出されるわけである。

かくて本稿において論じられるべき点は、次の四点である。すなわち、第一に登場人物の自己のアイデンティティーをめぐる葛藤は、藤沢にとって単に作品にとってのことではなくて、藤沢自身の人生と密着していたのだとすれば、そしてそこに藤沢作品の言わば秘密もあったのかもしれないのだとすれば、まず作者と作品との関係について捉えることが必要であろう (2)。そして第二に作品の基盤となるのは人間と自然との関係への藤沢の把握であるとすれば、この関係についての藤沢の描写が取り上げられなければならないであろう (3)。その中で以下のことに注目する必要がある。作品の方向を決める藤沢の美意識が潜在

していると考えられる芸術家小説について取り上げなければならない(3.1)。さらに藤沢の美意識に即してその人間と自然との関係についての認識が反映していると考えられるが、この認識が芸術家小説以外ではどのように貫かれるのかも検討されなければならない(3.2)。また、第三にそれらの作品の人間像が描かれるのは一定の社会の場面であり、人間像を支えるものが作品に現れた人間と人間との関係についての藤沢の認識である以上、これらの認識を考察の対象として取り上げなければならない(4)。その中で検討されるべきことは、主として下級武士や町人を描き続けたところに見られる身分制度批判(4.1)、そしてそのような制度の上に成立する権力の在り方を批判的に描写した反権力主義(4.2)、さらにこれらの時代小説執筆の原動力として藤沢の社会認識の原点としてのその敗戦体験(4.3)がどのようなものであったのかということであろう。そして最後に第四に、これらが統合されるのが登場人物の人生観においてであるとするれば、この人生観を作品化する作者にとって何故時代小説が書かれなければならないのか、先に作者と作品との関係として捉えられたことを時代小説そのものの成立根拠のうちで吟味すること、そして作品に示された限りでの人間の探求の意味を考察することが課題となるであろう(5)。

## 2 作者と作品との関係

藤沢の時代小説において登場人物が自己のアイデンティティーをめぐって抱く思いには、登場人物に託された作者自身の人生上の経験が投影されているかもしれない。これは、とりわけ藤沢の初期の作品において見出されるものであろう。しかし、そのこと自体は程度の差はあるとしてもどの作者の場合にもあることであろう。そうだとすれば、藤沢の場合そこに何らかの特別な事情がある

のかどうか問われるであろう。そして何らかの事情があるとすれば、それが作品理解にとってどのような意味を持つかが検討されなければならないであろう。

藤沢の初期の作品は「暗さ」をその特徴としている(後述の北斎についての描写参照)のだが、そこには藤沢のそれまでの人生の在り方が投影されているようである。実際、藤沢自身がそのように述べている。その作品集『又蔵の火』への「あとがき」で、作品の「暗さ」について、「これは私の中に、書くことでしか表現できない暗い情念があって、作品は形こそ違え、いずれもその暗い情念が生み落としたものだからであろう」とし、作品を「負のロマン」であるとしている(昭和四八年十二月、藤沢 1984f: 314)。この作品の段階では、「その暗い部分を書き切ったら、別の明るい絵も書けるのではないか」(同 315)と述べられていた。もし、藤沢の作風がこのままで変わらなかったとすれば、いまわれわれに残されている藤沢作品のイメージとは随分異なったイメージであったろう。しかし、その後藤沢の作風は大きく変わったと言われる。では、どのように変わったのだろうか。そしてそれはどのような根拠に基づくものなのだろうか。

その後十年の執筆活動を通じて、「負のロマン」のうち「負」の部分は或る程度解消されたようである。そのことは、作者自身が癒されたこととして初期の作品からの「転機」が振り返られることに示されるであろう。「物語という革ぶくろの中に、私は鬱屈した気分をせっせと流しこんだ。そうすることで少しずつ救済されて行ったのだから、私の初期の小説は、時代小説という物語の形を借りた私小説といったものだったろう。／書くことだけを考えていた私が、書いたものが読まれること、つまり読者の存在に気づいたのはいつごろだったのか、正確なことはわからない。だが読

まれることが視野に入ってくる、私の小説が、大衆小説のおもしろさの中の大切な要件である明るさと救いを欠いていることは自明のことだった。かなり他人迷惑な産物でもある。そしてそのことに気づいたというのは、気持の中にあった鬱屈がまったく解消されたわけではないにしろ、書くことによってある程度は癒され、解放されたということでもあった。／そういう全体を意識してしまえば、いつまでも同じ歌をうたうわけにいかないことは、これまた自明のことである。そのまま小説を書きつづけるとしたら、鬱屈だけをうたうのではなく、救済された自分をもうたうべきだった。それが自分と読者に対して正直であり得る唯一の方法だった。」(「転機の作物」、『波』昭和五十八年六月号、藤沢 1990a: 194)ここに作者と作品との繋がりや在り方をめぐって一つの転換が明確に語られているわけである。

ここで注目に値するのは、この繋がりや新しい在り方にはただ藤沢の創作活動にとつてばかりではなく、芸術の創作活動一般にとつて、その基盤が見出されるのではないかということである。すなわち、ここで「読者の存在に気づいたこと」とは、いわゆる「大衆小説」について言われるばかりではなく、小説一般、さらに芸術の創作活動一般について、その基盤がどこにあるのかを示しているのではないだろうか。そしてその基盤との関係において作者自身にとつての「救済」あるいは癒しも生まれるわけである。もちろん、ここでは芸術の中でも文芸という言葉を紹介する活動故に言語によって表現するという独自の意味があるわけというわけであるが。その中でも「大衆小説」であるという点で作品そのものの中に「明るさと救い」の表現を必要とするということにさらなる独自の特徴があるのであろう。しかし、逆にこのような特徴によって、藤沢の作品は文芸の、さらに芸術の創作活動一般の基盤を明らかにしたとも言

えるのではないだろうか。

かくて初期の作品においては、登場人物の苦悩が多くの場合主題であった。登場人物は、何事かを果たそうとし、あるいは何者かであろうとし、そのことの実現に向かって進む。それは、葛藤による苦悩に満ちた道であろう。しかしその後、作風は転換して、むしろ何らかの明るさを伴った癒しが描かれるようになる。ただし、それは転換といっても別のものになるというのではなく、先の共通のトーンの内部で重点が移動したものと考えられる。つまり、現在の中で苦悩は癒されるのだが、その癒しに至る過程では人生の苦悩がやはり主題となる。<sup>218</sup>

ただ、その苦悩も次第に伸びやかな明るさの中で癒され、それは「ユーモアの要素」によって柔らかに包まれるようになるのである。しかし、このことは藤沢にとっては容易なことではなく、創作上の格闘の結果初めて生じてきたことのようなのである。「そういう内部の変化が、小説の表現とどうむすびつくのかは皆目わからず、そのころの私はかなり危険な橋をわたっていたのである。しかし表現の改変などというものが、意識してそう容易に出来るわけではなく、それはある時期から、ごく自然に私の小説の中に入りこんで来たのだった。かなり鈍重な感じのものにしろ、それはユーモアの要素だった。」(「転機の作物」、『波』昭和五十八年六月号、藤沢 1990a: 194-195)

藤沢自身はこの「転機」が『用心棒日月抄』(1976. 9～1978. 6)あたりからだとしている(藤沢 1990a: 196)けれども、実際はむしろそれよりずっと早く始まっているのではないだろうか。そのような作品として、例えば『臍曲がり新左』1975. 4(藤沢 1982d: 226-273)を挙げることができよう。<sup>219</sup>

十四歳になる隣家の娘が藩主の側用人である権力者によって当代の藩主のための犠牲に供されよ

うとしたとき、主人公の戦場往来の勇者新左衛門はかつて自分が秀吉の命令による「朝鮮出兵」のとき先代の藩主によって慰みものにされることから先の娘と同じ年令であった朝鮮の少女を救えなかった心の痛みを想起す。そして二人の少女への心の痛みは怒りに変わり、彼はこの権力者を成敗するのである。その新左には亡くなった妻に代わって家を切り盛りする自分の娘がいるのだが、自分の臍曲がり故に敬遠されて娘の縁談がないこともあってこの娘には頭が上がらない。その娘の周りを隣家の跡取り息子がウロウロし、娘の婿にはなりえないはずであるにもかかわらず、ずうずうしくも家に上がり込んで長居をしたり、親の前もはばからずに娘と気が合いそうな雰囲気では振舞っているのに腹を立てている。しかし、この彼が機転をきかせて先の成敗の後始末を付けたので、討ち込みを覚悟していたもののほっとして彼を見直し、思わず婿と見做してしまう自分に照れてしまうのである。討ち込みに備えて櫛・鉢巻姿で小褌をからげ、皮足袋を履いて手槍を手にしている娘に対して相手の若者を娘に好きだと言えない臆病者だとけなし、はじめをつげろと言えと焚きつけたりする。

しかし、二人の親しげな振る舞いに頑固な父親としては皮肉を飛ばして一矢報いようとするのだが、これが通じないで食い違ってしまう様子が何ともユーモラスに描かれている。「『芳平、門をしめて、篝火を消せ』／そう言えば、平四郎があわてて引き揚げるだろうと思ったのである。まだ甘い顔は見せないぞ、と振り返った眼に、平四郎に寄りそった葎江の姿が見えた。／平四郎が言っている。／『なかなか似合いでござるぞ。今宵の葎江どのは、一段ときれいにみえる』／——何を歯が浮くようなことを申しておる。親の前もはばからずに。／と新左衛門は舌打ちした。／『お疲れでござりましょう。お茶を一服して、それからお

休みになってはいかがでございますか』／と葎江が言っている。さっき焚きつけたせい、声がいやに艶っぽい。／二人はそのまま肩を並べて家へ入りかけたが、新左衛門が庭に残っているのにやっと気づいたらしく、葎江が、／『お父さまはいかがですか』／と声をかけたが、新左衛門にはそれがほんのつけたり聞こえた。／『僕はいらん。この時刻に茶など飲んで、眠れなくなろう』／新左衛門はここぞと皮肉を一発放ったが、二人には通じなかったらしかった。」(藤沢 1982d : 272-273)

作者自身がこの光景をおかしがっているようである。藤沢は、楽しんで書いたのではないだろうか。ここには、苦虫をつぶしたような、しかしまた二人を結びつけることができしてやったりというような新左衛門の表情とともにほのぼのとしたユーモアが立ち上がってくる。だが注意されるべきことは、このユーモアは単なるユーモアに過ぎないものではないということである。そこにはさりげなく作者の視点が示されているのである。

その視点とは、藤沢の作品において必ずしもあからさまに語られるのではないにせよ、物語の底を流れている権力に対する批判である。すなわち、このユーモアの中にも、臍曲がりの理由が権力者の振る舞いにあることを背景にして、権力に媚びぬ硬骨の武士として少女への優しさ故に怒って権力者に対して豪快な剣の冴えを見せるべきところで見せるところには、権力というものへの批判を見出すことができるであろう。また臍曲がりのきっかけが異国の少女への痛みであることには、侵略に対する作者の批判をも読み取れるのではないだろうか。主人公の人間像にはなかなか深い奥行が感じられるのである。

この奥行は、おそらく日常生活の事柄が実は社会の仕組みに繋がっていることによって作られているように思われる。すなわち、個々の登場人物は、

日常生活の小さな事柄に関わり、それに終始しているように見えながら、その背後の社会の動きの中で人生を歩んでいくのである。このことが登場人物の人間像に膨らみを与えているのであろう。

ここで注目されなければならないことは、藤沢の「転機」においてユーモアという要素がただ付け加わったということだけに止まらないということである。そこには何か根本的な変化が生じたのではないだろうか。すなわち、この要素が現われてきたことに伴って、藤沢の時代小説の言わば基本的な枠組みに変化が生じたのである。そこに藤沢の社会認識の深化が示されよう。この深化において、日常生活の事柄が実は社会の仕組みに繋がっているという仕方で藤沢のかつての「暗さ」が「明るさ」へと昇華されたのである。かくて「負のロマン」が「正のロマン」に転換することは、社会認識の深化を背景に可能となったと言える。その中心に位置付けられるものが権力に対する批判に他ならない。かくて、ユーモアという要素は社会認識の深化と並行して生じているのである。

そこでユーモアという要素がどのように現われているかを日常生活と社会の仕組みとの繋がりに関する描写に即して見ることにしよう。日常生活と社会の仕組みとの繋がりは、例えば『用心棒日月抄』の主人公脱藩の浪人青江又八郎が身過ぎのために口入れ屋相模屋吉蔵に仕事を求める冒頭の部分にも示されている。

ときは元禄時代、一見華やかな江戸だが、浪人が溢れている。仕事の口を得るのはなかなか大変である。又八郎は道場稽古の手伝いという仕事の口を得られそうだったのに、髭面の浪人細谷源太夫に横取りされてしまうのである。「『攫われたな』／と又八郎は言った。道場の手伝いならうってつけの仕事だと思ったのだが、髭男が横どりして行った。さすがに江戸は油断出来ない土地だと

思った。／『青江さまは、こちらは相当おやりで?』／吉蔵は丸く太った指をかざして、撃剣の真似をして見せた。／『自信はある。これは帳面につけておいてもらおう』／『それは惜しゅうございましたな』／と吉蔵は言った。／『本田さまのところは、時どき頼まれますがお手当てがなかなかいいのですよ。しかしさっきの細谷さまは、お子が五人もおられますな』／『……………』／『それにご新造さまと、六人の口を養うわけですから、大変でございますな。それであるように大わらわで働いておられるわけで』／『さようか』／又八郎は、風を巻いて出て行った細谷の、雲つくほどの巨体を思い返していた。／『それでは止むを得んな』／『しかし、どうなさいます?』／吉蔵の声が、又八郎の一瞬の感傷を吹きとばすように、無慈悲にひびいた。／『あとは犬の番しか残っていませんが』(藤沢 1981a : 11-12) 読者はユーモアに包まれながら、ここから江戸の底辺に近いところでの人々の日常生活の機微を知ることができるのである。

しかし、ここでの話はそれに尽きるものではない。ここで紹介された仕事の話が実は將軍綱吉による「生類憐れみの令」故に与えられたものなのである。「この布令に抵触して罪され、遠島、追放、入牢の処分を受けた者は、これまで数知れない。生類憐れみの令は、又八郎の国元にも伝えられ布令が出ているが、將軍お膝元のような厳格さはない。幾らも抜け道があった。その布令の厳しさを、又八郎は裏店に白い瘦せ犬が迷い込んできたとき、初めて知ったと言ってもよい。」(藤沢 1981a : 19) ここには、政治の在り方への作者の眼が光っている。このようにして読者は、裏店の話から幕府の政治にまで作者によって導かれるのである。

この繋がりが物語の時代が下るとともに、幕府の政治全体が揺らぐ有様が登場人物の日常生活の

中で描写される。一例として、『よろず平四郎活人剣』の主人公旗本の次男坊で実家を出て「よろず揉めごと仲裁」の看板を出す神名平四郎の話を挙げよう。

ときは老中水野忠邦による天保改革のころ、幕府の屋台骨は揺らいでいる。このことを平四郎は日々感じないわけにはいかない。「『旦那、日なたぼっこですか。おひまでいいですねえ』／む、むと平四郎は口籠もった。ひとを小バカにした挨拶を残して行った女房はお六という名前で、亭主は左官の下職をしている。」(藤沢 1985e : 上41) 平四郎は裏店に住まっているのだが、看板は出したものの客はなかなか来ない。それで長屋の連中にバカにされてしまうのである。「しかし、裏店の者がバカにするのも無理はないな、と平四郎は思った。よろず揉めごと仲裁の看板をかけたから、ゆうに二十日ほど経っているが、客は一人もあらわれなかった。[……]／——ま、気にせぬことだ。／と平四郎は思った。武家が武家であることだけであがめられた時代が、徐徐に過ぎつつあるのを平四郎は感じている。／天保に入ってから、全国に飢饉が相つぎ、ことに天保七年の飢饉は、奥羽の死者十万といわれた大飢饉で、江戸でも米塩の値段はうなぎのぼりにはね上がった。この情勢を背景に、三河加茂郡、甲斐郡内地方に起きた一揆は、領主、代官も押さえかねる勢いだったことは江戸まで聞こえて来て、矢部道場でもひそひそ噂されたことはまだ記憶に新しい。／郡内騒動の翌年には、大坂で東町奉行の元与力で陽明学者でもある大塩中斎が反乱を起こし、大砲を放って大坂の町を焼く騒ぎとなったが、大塩が率いた人数の大半は、暮らしに喘ぐ市内の細民、近郷の貧農だったことが知られている。また昨年暮にはじまった羽州荘内領農民による、藩主転封引きとめの一揆は、今年に至ってついに幕命撤回という未曾有の裁決を勝ちとっている。つい二月ほど前の

ことだ。／幕府の屋台骨、武家支配の世の中に鱗が入って来た感じは疑い得ない。平四郎がそう思うぐらいだから、二百四十年の間お布令に縛られて来た町人百姓が、そのことを感じ取らないわけではない。裏店の左官の女房のお六が、がさつな口をきくのも無理ないわ、と平四郎は思う。そして実際、この節浪人などというものは掃いて捨てるほどいるのだ。裏店の連中にしても、武家だからと言っていちいちあがめた口などきいてはいられないということだろう。／——それでけっこう。／平四郎は、腰をあげ手をさしのべてあくびした。武家だからと、つねに一目おかれたのでは気が詰まる。仲間あつかいでけっこう。事実もくろみが次つぎとはずれて、前途にかなり不安なままの暮らしは、三日も雨がつけばシュンとなってしまうお六の亭主と相似たものだ。」(藤沢 1985e : 上42-43)

ここではあたかも時代小説が歴史小説に組み込まれたかのようなのである。(「羽州荘内領農民による、藩主転封引きとめの一揆」については4参照。) 社会が変化し、その変化が日常生活の中に現われる。幕府倒壊が近付いていることが時代小説という形でユーモラスな味わいをもって描写されるのである。ユーモアによって包まれた藤沢の語り口には鋭い社会認識が秘められている。その社会認識、そしてその権力批判は主として歴史小説において描かれる(4参照)のだが、時代小説はその背景のもとに描かれていると言えよう。

以上に見た暗さから明るさへの転換によって、とりわけユーモアによって、藤沢の小説はそれまで同じように苦悩する人間や道を求める人間を描くとしても、その描き方はよりゆとりのある形でしみじみとしたものになる。つまり、必ずしも求道的なだけの人間を描くのではなく、苦悩の中にあっても人間は真摯に生き、その結果苦悩の原因そのものの解決ではないにせよ、その人間に最後

に救いがあることを描くのである。その苦悩故に癒しはしみじみとした「人情」の形として描かれる。つまり、小説の内部において葛藤の解決が図られるということもできよう。<sup>註10</sup>

人生におけるアイデンティティーを求めての葛藤が或る場合には、青年の成長物語として描かれることもある。そのときには小説は教養小説という形を採るであろう（そのような物語としては『蟬しぐれ』がある）。しかし、そのように長い生涯に渉る物語だけではなく、一般には人生の葛藤が様々な局面で描かれるのである。このような描き方には、時代小説ばかりではなく、とりわけ史実に題材を採り歴史上の人物を取り上げた歴史小説において、どのような主人公が選ばれるかによって、同じような共通のトーンが感じられる。歴史小説では、初期以来一貫して苦悩を抱いた人間が取り上げられている（『又蔵の火』など）。これらの人物は歴史上の人物ではあるが、権力者でも英雄でもなく、主流によりは傍流に属し、成功者であるというよりは挫折した人物が多い。<sup>註11</sup>このような人間を取り上げることによって、藤沢は自己の人生の経験を作品に投影していったのであろう。

それは、藤沢自身にとって自己の回復あるいはアイデンティティーの発見の過程であったと思われる。以下、この過程がどのようなものから成り立っているのかを考察しよう。そこで取り上げられるものが人間への問いに対する藤沢の答えであり、そこにわれわれの学ぶべきものもあるに違いない。

### 3 人間と自然との関係

自己の回復あるいはアイデンティティーの発見の過程を辿っていく作品の基盤となるのは人間と自然との関係についての藤沢の把握である。そこには作品の方向を決める藤沢の美意識も潜在して

いると思われる。この美意識は、とりわけ芸術家小説に現れている。すなわち、登場人物としての芸術家が芸術を通じて自己のアイデンティティーをめぐって葛藤するのである。その中で芸術の対象として捉えられるものにはまず自然が挙げられる。芸術の対象としてはもちろん人間も挙げられなければならない。ただし、藤沢の芸術家小説の場合、その芸術家は常に他の芸術家と対比されており、その対比においては自然にせよ、人間にせよ、芸術の対象へのアプローチの仕方について葛藤という芸術の営みにおいて人間としての芸術家自身が主題となっている。そこで、この営みについて論究する必要がある（3.1）。さらに人間と自然との関係についての認識が芸術家小説以外ではどのように貫かれるのかも検討されなければならない（3.2）。

#### 3.1 芸術家小説における対象とりわけ自然の描写

芸術家小説において藤沢の美意識は他の作品よりも端的に示されるであろう。というのは、芸術家小説の場合、自己のアイデンティティーをめぐっての葛藤は芸術上の表現をめぐって生ずるからである。その際、藤沢の芸術家小説においては芸術における自然への態度が大きな役割を持つように思われる。この態度には二つの態度がある。一つは、自然に対して人間が外側から構成する態度であり、もう一つは逆に人間が自然に従う態度である。これら二つの態度によって芸術の在り方も区別される。藤沢も主としてこれらの二つの態度をめぐって芸術家を対比させている。

ここで注目されるべきことは、芸術の在り方の対比が常に人間と人間との対比に重ねられているということである。そのとき、取り上げられる芸術の対象とは自然ばかりではなく、人間でもある。むしろこれらをどのように表現するのかという芸

術家の主体的態度をめぐって、それぞれの芸術家の芸術の在り方が描かれているのである。藤沢作品全体としてはまず自然への態度が基盤となるものとして位置付けられると思われる。次いでその基盤の上での人間に関心が向けられると言えよう(5参照)。ただし、芸術家小説の関心は両者をその芸術の対象とするところの人間つまり芸術家自身を他の芸術家との対比において描くことにある。つまり、そこではあくまで人間としての芸術家が対象なのである。このようにして、芸術家小説は芸術家である限りでの人間について藤沢が人間への問いに対して与える答えであると言えよう。

芸術家小説で取り上げられている芸術家の対比の中で最も顕著なものは、北斎と広重との対比である。さらに北斎と広重との対比とともに芸術家の対比として取り上げられるのは、写楽と歌麿、一茶と夏目成美、伊藤左千夫と長塚節である。以下、これらの四つの対比を念頭にそれらを描く作品を順次取り上げることにしよう。このような順序で取り上げるのは、藤沢の初期作品で描かれる北斎と広重との対比に藤沢の関心の出発点を確認し、その上で自然と人間との双方に広がるその関心の展開を見る必要があるからである。ここには、自然への態度を基盤としながら、自然と人間との全体に及ぶ芸術の営みについての藤沢の関心の在処が示されているのである。

### 3.1.1 北斎と広重

藤沢は、芸術家としての北斎の苦闘のうちに北斎の人間としての承認を求めての欲求を重ねている。そこには藤沢は自己自身の「自画像」を見ていたようである。(『「溟い海」の背景」、藤沢1990a: 189/188-190参照。)註<sup>12</sup>すなわち、「四十を過ぎてなお無名だった男が、世間を相手に試みた必死の恫喝」(『溟い海」、藤沢1978: 197)があったとされるのである。その根底には無名でいるこ

との耐え難さが描かれているわけである。このことだけであれば、ありふれたことであって、ことさら小説として作品化されることもないかもしれない。しかし、やはり作品化されるだけのものがそこには見届けられている。すなわち、その苦しみを越えた北斎なりの表現の欲求である。

藤沢は、北斎のうちに一方でこの苦しみが人間にとってどうしようもなく巣くっているということ、他方でこの苦しみの根底に表現の欲求がある故に、苦しみは人間一般の苦しみとして深まることを見ているのであろう。「無名でいることに耐え難ったのは事実である。だが、そのためにした曲技じみた画技の披露に苦痛はなかった。むしろ快感がうずいていたと言ってよい。／月並みなものに爪を立てたくなるもの、世間をあっと言わせたいものが、北斎の中に動く。北斎ここにあり、そう叫びたがるものが、北斎の内部、奥深いところに棲み、猛々しい身ぶりで歩き回ることをやめない。／それは、[···] 人気取りともまた、違うものだった。つながりはある。得た人気は、内部の暗い咆哮のひとつの結果ではあるだろう。だが、それは断片にすぎないのだ。」(同、藤沢1978: 197) その限りで北斎は、自己の画技に単なる人気取りを超えた自己自身を見出したであろう。そこにこそ、北斎は人間としての自己の存在の確証を見出す。この確証の仕方が「月並みなものに爪を立てたくなるもの、世間をあっと言わせたいもの」であるにせよ、また別の仕方であるにせよ、とにかく何らかの仕方であつて個々の人間にとって不可避免的に求められるものであることが見届けられているわけである。

ところで、別の仕方のうちの一つとして北斎のそれと対比されるものが広重のものである。つまり藤沢の描く北斎は、そのような自己の画技とは異なったものとして広重のそれを見出すのである。風景は北斎にとっての画材であり、この画材

との格闘の結果として北斎の絵が成り立つという。つまり、その絵は画技によって構成されるのである。これに対して広重の場合は無数の風景の中から一つが選び出され、それが一見何でもないような「あるがままの風景」として描かれる。しかし、実は「あるがままの風景」のうちに秘密がある。

広重の絵を前にして、その「あるがままの風景」に打ちのめされる北斎の様子が描かれる。「一枚の絵の前で、北斎はふと手を休めた。隠されている何も見えないことに、疲れたのである。結局広重は、そこにある風景を、素直に描いたにすぎないのだと思った。／そう思ったとき、北斎の眼から、突然鱗が落ちた。／まるで霧が退いて行くようだった。霧が退いて、その跡に、東海道がもつ平凡さの、ただならない全貌が浮び上がってきたのである。／広重は、むしろつとめて、あるがままの風景を描いているのだった。／描いたというより、あるいは切りとったというべきかも知れない、と北斎は息をつめながら思った。北斎も風景を切りとる。ただしそれはあくまで画材としてだ。それが画材と北斎との格闘の末に絵になることもある。／広重と風景との格闘は、多分切りとる時に演じられるのだ。そこで広重は、無数にある風景の中から、人間の哀歎が息づく風景を、つまり人生の一部をもぎとる。あとはそれをつとめて平明に、あるがままに描いたと北斎は思った。／恐ろしいものを見るように、北斎は『東海道五十三次のうち蒲原』とある、その絵を見つめた。／闇と、闇がもつ静けさが、その絵の背景だった。画面に雪が降っている。寝しずまった家にも、人が来、やがて人が歩み去ったあとにも、ひそひそと雪が降り続いて、やむ気色もない。／その雪の音を聞いた、と北斎は思った。そう思ったとき、そのひそかな音に重なって、巨峰北斎が崩れて行く音が、地鳴りのよ

うに耳の奥にひびき、北斎は思わず眼をつむった。」(同、藤沢 1978 : 218) ここには、画技という限りでは同じ範囲に属するものでも、しかし全く別の仕方が現前しているのである。

北斎は、「血色がよく、肌が照りかがやくようだった」「まるで、繁盛している大店の旦那」(同、藤沢 1978 : 216) のような広重の顔を見て、無頼漢に襲わせようとする。しかしまさに襲わせようとしたそのときに広重の顔にまったく異なった顔を見出す。すなわち、実は「絵には係わりがない」「もっと異質な、生の人間の打ちひしがれた顔」、「人生である時絶望的に躓き、回復不可能のその深傷を、隠して生きている者の顔」(同、藤沢 1978 : 231) を見出すのである。『溟い海』ではその落差から北斎は広重を襲わせるのを止めるのだが、その落差についての答えは不明なままに終わっている。

藤沢は、この答えを別の小説『旅の誘い』で与えている。そこでは北斎と同じことを英泉に言わせる。英泉が広重に向って言う。「『あんたはしかし淋しい人だな。よほどの不幸があったと見える』／『どうしてですか』／『なに、あんたの東海道の蒲原一枚を見れば、それは解るさ。一度は人生の底を見た人間でないと、ああいふ絵は出て来ねえな』」(同、藤沢 1989 : 166-167) 広重は自分について振り返える。「十三の時、父母を失った。そのことが埋めつくせない空虚な穴のように、心に棲みついているのを知ったのは、東海道の旅をしているときだった。／旅はその傷を癒すことはせず、かえって鋭い痛みを誘ったが、その痛みは真直ぐ絵に向かったのである。」(同、藤沢 1989 : 171)

北斎と広重という二人のうちでどちらかと言えば、藤沢の姿勢は広重に近いようである。このことについての広重の言葉は藤沢自身の言葉と言えるかもしれない。版元の言葉に対して広重は言う。

『あなたの風景には誇張がない。気張っておりません。恐らくそこにある風景を、そのまま写そうとなさったと、あたしはみます』／それは北斎のように奇想の持ち合わせがないからだ、と言いかけて広重はふと声を呑んだ。そうではなかったと思ったのである。たとえ奇想が湧いても、北斎のように描かないだろう。風景はあるがまさに俺を惹きつける、と思ったのである。』（同、藤沢 1989：153）ここには、藤沢の一つの美意識が示されている。すなわち、それは北斎と広重との対比においては、後者の「あるがまま」の美意識に近いと言えよう。<sup>註13</sup>

### 3.1.2 歌麿

芸術の対象とは自然ばかりではなく、人間でもある。そして藤沢の関心は、自然であれ人間であれ対象に対して芸術家がどのように表現するのか、というところに向けられている。このように言うと、人間と自然との関係への藤沢の関心とずれているように感じられるかもしれない。しかし、実際藤沢の芸術家小説は、この関係あるいは自然そのものを主題としているというよりも、主として人間つまり芸術家自身を主人公として取り上げているのである。その芸術家がどのように対象に向かうのかを描くことが芸術家小説の課題である。人間を対象にした場合もその一つであろう。藤沢によってそのような人間を対象とする芸術家として取り上げられるのが『喜多川歌麿女絵草紙』で描かれた浮世絵師歌麿である。

では、どのような意味で浮世絵師が、そして歌麿が取り上げられるのか。この問いへの藤沢の答えは、その時代小説一般の創作理由に関わるものである。すなわち、対象の「わからなさ」という答えである。「浮世絵師という存在に惹かれるのは、彼らの描き残した作品が、官製の匂いをもたず、自由に人間や風景を写していることのほかに、

もうひとつ、彼らの素性のあいまいさということがあるように思われる。わからないものほど、興味をひくものはない。」（「あとがき」、藤沢 1982c：245）藤沢は、歌麿についてもこの通りだとするわけだが、その経歴と絵との通常の理解に反対する。すなわち、「ただちに好色の絵師といった図式には賛成しかねる気分が、この小説の下地になっているかも知れない。」（同）このように藤沢は、平板な人間理解に異を唱えて、むしろ「わからないもの」であるところにその創作理由を求めたのである。

この小説の中でも、風景画ではなく美人絵を描く歌麿にそのように言わせている。『なんかわたしには見えないものを隠しているような女がいい』／そう言いながら、歌麿は自然に高島屋のお久を思い出していた。お久は不自由のない、水茶屋を兼ねる大きな煎餅屋の娘で、初めて会ったとき、歌麿は箱入り娘という言葉思い出したものである。おっとりとして、声も細く上品だった。だがお久は親に隠れた激しい恋をして、男と駆け落ちした。／お久を一枚絵にしたのは、やはり間違っていなかったのだ。ただ歌麿が、お久の錦絵を凝視しながら思うのは、隠されていたお久の激しい血を、どこまで描き出せただろうかということである。『わたしが女を描くのは、要するにそういうことです』（藤沢 1982c：22）

興味深いのは、「あいまいさ」の最たるものであると藤沢が見做している写楽（「あとがき」、藤沢 1982c：245）がこの小説に登場することである。写楽には葛屋からの役者絵の注文を歌麿が断ったところに登場するという役回りが与えられている。そして自分の美人絵に衰えを感じている折りも折り、歌麿には写楽の役者絵の新しさが突き付けられるのである。

藤沢の描写が直接的にそう指摘しているわけではないが、その描写を突き詰めれば、歌麿の役者

絵理解はどうやら常識的なものにすぎなかったといことになるであろう。「役者絵は直截に型を描き出せばいい。中味を描くわけではない。」(藤沢 1982c : 24) このように考えた上に、さらに洒落本発禁で身代半減の刑を受けた蔦屋が取り締まり外の役者絵に逃げたのではないか、という思いがあって歌麿は役者絵の注文を断ったという。歌麿自身は、美人絵に賭けているのである。「自分は美人絵と艶本しか描けないと思ひ、それが描けないなら生き甲斐はないと日頃思っている。」(藤沢 1982c : 30) 歌麿は取り締まりのときに上州に逃げたけれども、「その間に描きたい欲望は膨れ上がり、描いて咎められるならそれでも構わないと思うほどだった」(同) という。しかしその歌麿も、いまは「正体が測り知れない、権力に対する怯え」(同) を感ずるようになっていく。藤沢が直接的に描写しているわけではないが、幕府の取り締まりも怯えを感ずるところには歌麿の絵の衰えが関わっているであろう。

この衰えは、自分が断った当の人気のある役者絵に対抗できるかどうか不安を歌麿が感ずるところに現われている。「——いい絵が、描けるか。／と歌麿は思っていた。漠然とした不安が、歌麿をとらえている。それは、昔は始終歌麿を悩まし、近頃は忘れていた感覚だった。[……] 人気の役者絵に、美人絵で挑むことになる。出来上がったものは、豊国や、春英、それにあの奇怪な迫力を持つ写楽などが煽りたてる役者絵人気に、ひとり対抗して、歌麿の名を恥ずかしめないものでなければならないだろう。／——その力が、残っているか。」(藤沢 1982c : 212)

これは、本来芸術そのものの事柄であって、取り締まり如何には関わらないことである。自分の創造活動への不安が歌麿を襲う。「歌麿はまだ絶頂期にいる。にもかかわらず筆が瘦せたと思うのも事実だった。その感じは、時おり肥大した自信

に水を浴びせる作用をする。その感触を、歌麿は眼をつぶってやり過ごすのだが、無気味な思いが残った。それがはっきりしたとき、筆を捨てなければならない予感がするからである。／長い間駆使してきた手法、つまり筆使いや、構図の決め方、色の使い方などに、歌麿自身倦いてきたということかも知れなかった。それは長い間、血のにじむような研鑽を重ねて、漸く摺んだものだったが、摺みとって、わがものとしたそのときから、そのものと歌麿の間にひそかな乖離がはじまったとも考えられた。そう考えなければ、手馴れた筆を使いながら、ふと感じる倦怠は説明がつかない。潤いも、力もない筆を動かしているという気がすることがある。」(藤沢 1982c : 212-213) 歌麿にとって、中味を描くはずの美人絵が彼にとっての役者絵のように型にはまったものになってしまったということであろう。

ところが、歌麿の眼の前にある写楽の役者絵はまさに中味を描くものだったのである。「ここには紛れもない、役者佐野川市松がいる。傲然と白粉をぬたくった顔で、観客をたぶらかして、女形の芸を演じてみせる構えである。／——これは、絵か。／歌麿は、奇妙なものを見ている感覚にとらわれていた。これが絵なら、いままでの絵が持っていた、きれいごと、あいまいさ、妥協、虚飾、そういった一切のものはぎとって、本当のことだけを写そうとして、そしてその力もある恐ろしい絵なのだ。」(藤沢 1982c : 217) 歌麿が役者絵を断ったことが写楽の役者絵を生み出したという結果となったということになる。この絵をめぐる話の後、歌麿は蔦屋から筆の衰えを指摘されてしまうのである。「顔が同じなんですよ。どの女も」(藤沢 1982c : 220)。まさに歌麿の美人絵が型にはまったものになっており、中味を描いていないという痛烈な批判である。

歌麿は屈辱感に苛まれるが、広重に対する北斎

の場合とはやや異なり、自分自身の内部でぎりぎりの自分に向き合う。「それがいまの俺の値打ちの、掛け値なしの本当のところだ。そう思うと、蔦屋に暴かれたことが、むしろ爽快に思えてくるようだった。ここからもう一度何か新しいものを掴むか、それが出来なければ筆を折るかすればいいのだ。歌麿は、やや自虐的な気分でそう思い、広い場所で立止まった。」(藤沢 1982c : 221-222) かつても同じことがあったことを思い出す。「そのときも自信を失い、身も心も凍っていたが、まだ若さがあった。だがいまは、人生の峠を越え、見えるのは老いと死だけだった。」(藤沢 1982c : 240) ここには、芸術のような創造活動にしか人生の意味を見出すことができない人生観が示されている。これも藤沢の人間像の一つなのであろう。

結局歌麿は、美人絵の「当時全盛似顔揃」の注文を受ける。写楽の役者絵との対決に臨む決心をするわけである。小説は、歌麿がかつての自分を少しでも取り戻すべく、かつて艶本のモデルとして描いた女の場所へ向かい、その女に会うところで終わる。「あそこへ行ってみよう、と歌麿は思っていた。あそこへ行けば、ひよっとしたらむかしの自分を少しは取り返せるかも知れない。それがだめだとしても、いまはそこしか、行く場所はないのだとも思った。」(藤沢 1982c : 241) ここには、浮世絵師歌麿の人間像が創造活動という視点において捉えられ、その一環として艶本作家としての歌麿も位置付けられていると言えよう。藤沢は、こうして藤沢なりの読み方を提示したわけである。すなわち「[好色の浮世絵師という]歌麿に貼られているレッテルをはがしてみる」(「あとがき」、藤沢 1982c : 246) という読み方である。

### 3.1.3 小林一茶

芸術家小説における人間と自然との関係は、人間と人間との関係を介して取り上げられる。芸術

家としての格闘は、芸術家が何を対象とするかによって規定されるのである。人間と自然との関係は自然描写に示されるであろう。すなわち、芸術家が自然を対象にするときに既に芸術家自身の美意識の方向が決められているとも言えよう。しかし、その際注意されるべきことは、その自然をどのように取り上げるのかということには、その芸術家の置かれた人間と人間との関係が関わっているように思われるということである。そのような場合を小林一茶を取り上げた『一茶』に見ることができる。そこでは人間と自然との関係についての態度一般の中でも、或る特定の態度、すなわち農民の生活に基盤を置く態度が取り上げられるのだが、このことが人間と人間との関係の在り方に関わっている。というのは、農民であることが一茶にとってそうでないこととの対比においてその芸術家としての創造活動の在り方を規定するからである。

藤沢の描写に基づくならば、一茶はあくまで「百姓」なのであって、そこに以下のような一茶の俳句の秘密があろう。すなわち、江戸の俳諧仲間での人間と人間との関係の中で俳人として承認を得られなかった一茶の苦悩が、一般に自然描写を主とする俳句の中でも、彼の俳句に「百姓の地声」で詠むという特徴を与え、そのような詠み方によって一茶ならではの俳句を産み出したということになろう。一茶は江戸へ出て、俳諧を志したが、江戸では確たる地位を確立することができず、地方の旦那衆への俳諧指導で旅回りを続けて老年期を迎え、結局郷里に戻らざるを得なかった。江戸における俳諧の正統である「正風」の中にあって、「百姓」として自分の出自を自覚せざるを得なかったのである。つまり、専門家に認められなかったことがかえって、一茶をして独自の作風を自覚させたわけである。

藤沢によれば、一茶自身は子どものころから興

味を惹かれる周囲のものをいつまでも眺めている性分で、手順どおりの作業が要求される農業を好まなかった、という。つまり一茶が江戸に出ることになったのは、「骨身を惜しまない働き者で、じっとしていることが嫌いな性分」で「外の仕事でも、家の中のことでもきっちりと手順を決め、そのとおりに仕事が片づけば機嫌がよかった」義母との諍いがきっかけなのだが、一茶は義母とは異なって「手順どおりに物事を運ぶということがもっとも苦手」で「小さいころ庭の掃除をしたり、外に使いに行ったりしたときでも、途中で虫でも花でも、気持を惹きつけるものがあると、言いつけられた仕事を忘れて、いつまでもそれを眺めた」ような性分であり、「鋏を持って田畑を手伝うようになってもその性分は改まらなかった」し、自分自身について「俺は百姓仕事が好きではなかった」と思う人間である（藤沢 1981c : 12-13）。しかし、その一茶は江戸では「百姓」なのである。ここには、土地に縛り付けられることができない性格でありながら、結局土地に繋がれている人間がいる。

「百姓」であることとはどのようなことか、江戸の俳人による一茶の句に対する批評がそれを示すであろう。そこで一つの批評を取り上げよう。すなわち、郷里に戻った一茶の句、

是がまあつひの栖か雪五尺

への批評（以下、藤沢 1981c : 264, 272-273、『一茶俳句集』172, 870）である。この句には「柏原を死所と定めて」と前書きされた。そこに郷里に腰を据えようとする一茶の覚悟が示されているわけである。藤沢によれば、一茶は「つひの栖か」の部分についてこの「中七の坐りが悪い気」がして「死所かよ」とも併記したという。そのように解釈すれば、このように併記したことは表現上の

迷いに過ぎないようにも思われるけれども、そこにはさらに意味があるのかもしれない。すなわち、この迷いの意味についてそれ以上藤沢は述べていないのだが、ここには句としての表現の上での仕上がり方はともかく、「つひの栖か」という表現にはどちらかと言えば詠嘆の響きがより強く感じられるのに対して、「死所かよ」という表現ではこの詠嘆に加えて「死所」という前書きそのままの直接的でのっぴきならない言葉によって他ならぬその場所に居る自己に眼を向けた一茶のより切実な気持が現われているのかもしれないのである。

この点について夏目成美の評との対比は興味深い。成美は、江戸で一茶に寄食させた上で一茶をそれなりに俳人と認めたが、しかし正統なものとは認めなかった。すなわち成美は、「つひの栖か」を取り、この句に「極上上吉」の評を付けたという。成美のまとめの評について、藤沢によれば、一茶は次のように受けとめた。「成美は、ほかに真似人なし、名人と持ち上げながら、一方でしかし玄人は認めないと言っているのだった。／じっと見つめていると、そこから成美の本音が聞こえて来るようでもあった。確かに成美は真似手のない句風は認めるが、しかしそれは俳壇では通用しませんよと言っているのだと思われた。成美の批評には、俳壇のこわさがひそんでいた。／[……] / [……] ある時期から、成美たちと違う道に逸れてしまったことは否めなかった。それを[……]、いまさら後にもどることは出来ない」と一茶は思った。そう思う一茶の気持の中に、かすかだがふてぶてしい自信のようなものが顔をもちはじめていた。田舎趣味の何のと言っている旦那衆に、本物の百姓の句がわかるはずがないさ。」このように一茶は「百姓」であることに徹することによって独自の作風を確立したわけである。

このような一茶の句のうちに、藤沢は何を読み

取るのだろうか。その句は「わかりやすい」とする（以下「あとがき」、藤沢 1981c : 322-323）のだが、その「わかりやすさ」の読み取り方のうちに藤沢なりの人間ないし芸術家への理解が示されるであろう。そしてそこには藤沢自身の人生への態度が重ねられているであろう。一茶の句の中に藤沢が読み取るものは、「告白」である。「われわれが一茶の文章や句から、ある感銘を受けるのは、そこにさながら赤裸々な告白文学を読む思いがするからではあるまいか。一茶の作品のわかりやすさは、そういう中味を含んでいる。／われわれは一茶の中に、難解や典雅な気取りとは無縁の、つまりわれわれの本音や私生活にごく近似した生活や感情を作品に示した、一人の俳人の姿を発見するのである。」その限りではそこには「普通のひと」が見出されるだけだが、しかし、一茶は「やはり非凡な人間」であるという。その句は「時に平明のあまり無造作に流れる」ように「凡人のしわざ」と言わなくてはならないのだが、それが二万句を超えとなると、「やはりただごと」ではすまず、その人間も「尋常ならざる風狂の部分を抱えて生きた人間」であったとされるのである。ここには、日常生活の中に或る人間の人生への態度とその人間の生み出す芸術との関係を見出す視点がある。それは、日常生活を芸術の基盤として捉える芸術観によると言うことができよう。

このような芸術観、とりわけ芸術の基盤についての見解は、理解できないわけではない。しかし、藤沢の関心は、むしろ逆の方向にあるように思われる。すなわち、それは芸術の成立そのものに向けられているというよりも、そのような芸術を生み出す人間というものの不思議さに向けられているのである。この不思議さが一茶において取り上げられ、一茶が小説の対象になった理由なのであろう。凡人が芸術家であるということは確かに一つの驚きではあるが、むしろ逆に芸術家が凡人で

あるということに人間の不思議さがあるわけである。藤沢は、一茶のいくつかの秀句を挙げ、そのような句を読む当の一茶が俗物であることのおもしろさを語るののである（以下、「一茶という人」、藤沢 1996 : 85-87、<sup>註14</sup>）。例えば、

木がらしや地びたに暮るゝ辻諷ひ (76. 329)

という句について、「一茶以前に、こういうロー・アングルの場所に視点をおいて句を作った作者を私は知らない」とする。また

霜がれや鍋の墨 [炭] かく小傾城 (326. 1762)

という句について、先人の句と対照させる。例えばとして、芭蕉の

ひとつ家に遊女もねたり萩と月

あるいは其角の、

小傾城行てなぶらん年の昏

と並べて、「一茶の、人生の底辺に生きる人間へのよりそい方がわかる」とする。また一茶の別の句、

麦秋や子を負ひ [負] ながら鯛 [いはし] 売 (294. 1576)

に、「一茶の眼は日ごろの軽躁をひそめて、沈痛に人生そのものを凝視している」と評する。さらに美しい句もあるとして、

うつくしや障子 [せうじ] の穴の天の [天] 川 (189. 968)

霞む [かすむ] 日や夕山かげの飴の笛  
(80. 352)

山焼く [山焼] や夜はうつくしき信濃 [しなの]  
川 (273. 1452)

を挙げている。

このような句と一茶との関係のうちに藤沢が見るのは、「謎」であり、「人間の不思議さ」である。「こういう句に、俗人一茶をかさねあわせてみると、一茶は一個の謎、つまり人間の不思議さを思わせる存在としてうかび上がってくるようである。／会ったこともない元葛飾派の先輩俳人、二六庵竹阿の弟子を詐称して、数年上方から西国を回って喰いつなぎ、義弟との財産争いでは人間の醜さをとことんさらけ出した一茶には、およそ詩人の高雅さとはかけはなれた俗物の一面がある。その俗人がこういう美しい句を吐き出す不思議、あるいはこういう句を作る人間が、かくも俗物であること、不思議さを思わずにはいられない。／もっとも一茶は自分を飾らなかった。俗物であることを隠さなかった。喰わんがため、安住の土地を得るためには恥も外聞もなく振舞った。その強烈な自我の主張というものこそ詩人の条件であり、一茶の句を取り澄ました俗っぽさから救ったのだとも言える。一茶には、俗から出てあやうく俗を突きぬけたところがある。」ここに人間というものに対する藤沢の関心が現われていると言えよう。すなわち、どこまでも「謎」を持っているというところにその存在性格があり、それ故にこそ、登場人物として人間像が示され、この人間像を描くことが小説の内容となるのであろう。

### 3.1.4 長塚節

藤沢は、人間と自然との関係についての表現の一つとしての短歌の典型を長塚節の歌に見出して

いる。その『白き瓶』には「小説 長塚節」という副題が付けられているのだが、普通の小説というよりも長塚節の評伝という性格を持っている。ここではその全体に触れる余裕はないので、ただ人間と自然との関係をめぐっての藤沢の捉え方が長塚節という作家を対象にしてどのように示されるのかに考察を限定しよう。この点についてはその題名が既に示唆しているであろう。すなわち、藤沢は節の次の歌（大正三年、「鍼の如く 其一」）、「秋海棠の晝に」、『長塚節歌集』132）<sup>註15</sup>

白壇の瓶こそよけれ霧ながら朝はつめたき水  
くみにけり

のうちに藤沢の捉え方の関心がどこにあるのかを述べているのである。

この歌の創作のプロセスについて、子規の相弟子になる女性俳人（久保夫人）から問われたときのことを藤沢は次のように描く（藤沢 1988d : 424-425）。俳句でよくそうするように「眼の前にある景色」をそのまま詠むのかと問われた節は、そうではないと答える。「『見たままじゃありませんね。むしろ想像の、と言っていいくらいですが、その想像というものは以前に見て心に残っていたものがもとになっていたりして複雑です』」。

この「想像の」景色がどのように生ずるのかが歌の創作の秘密となるのであろう。藤沢は節の秘密を次のように読み解き描写する。水を汲むのは家の近くの川や家の庭の井戸でもいいのだが、それでは物足りず、そこからさらに泉が思い浮かんでくるという。「『家の北側を通過って、台地から田圃に降りて行く川があります』と節は言った。／『川も岸辺も朝の霧に包まれている。川べに跪いて霧の底の澄んだ流れの水を汲む、それでもいいわけです。また、僕の家には井戸がありまして、霧の朝、その井戸からつめたい水を汲む、そ

れでもいいのです。でも、僕はどうも物足りませんでした」／「……………」／「最後にうかんで来たのが、ある泉です。崖下の赤土がむき出しになっているようなところ、台地だか丘だかわかりませんが、上の斜面は雑木林に覆われている、そういう小高い場所の麓にある小さな泉。といっても、水はごぼごぼ湧いているわけではなく、溢れる水が静かにわきに落ちるような泉ですな。そこに霧が立ちこめているのです。霧は雑木林の傾斜にも、泉の上にも澱んでいて、少しずつ動いているのです。夜はやっと明けたばかりで水の上はまだ少し暗くて……………」／「よくわかりますわ」／久保夫人は目鼻立ちのきれいな浅黒い顔に、興奮のいろをうかべた。／「その泉から、白い瓶でつめたい水を汲むのですね。すてきですよ、まあ何という……………。そのときに歌ができたのですね」／「そうです」／「それは想像の泉ですか」／「かも知れませんが、ひょっとしたらどこかで見た景色だということもあり得ますな」／節は首をひねった。わかっているのは、いずれにせよその泉の水が、つめたい秋の朝の水を象徴する形で、脳裏にうかんで来たことだった。」藤沢は、「白埴の」の歌に加え、次の歌（「りんどうの晝に」）（大正三年、『長塚節歌集』132）を掲げている。

曳き入れて栗毛繫げどわかぬまで櫟林はいろ  
づきにけり

そして二首に短歌による節の自然詠の頂点を見るのである。「この二首に至って、節は自然を自然たらしめているものを、象徴の世界に把え得たかにみえる。」

藤沢による節の評伝の中ではこれら二首への方向が「初秋の歌」に即してより詳細に述べられている。「初秋の歌」の中で藤沢が直接に触れているものは、次の歌（明治四十年、『長塚節歌集』

106-108）である。

小夜深にさきて散るとふ稗草のひそやかにし  
て秋さりぬらむ

植草ののこぎり草の茂り葉のいやこまやかに  
渡る秋かも

目にも見えずわたらふ秋は栗の木のみなりたる  
毬のつばらつばらに

馬追蟲の髭のそよりに来る秋はまなこを閉ち  
て想ひ見るべし

芋の葉にこぼるる玉のこぼれこぼれ子芋は白  
く凝りつつあらむ

青桐は秋かもやどす夜さればさわらさわらと  
其葉さやげり

これらの歌に言及しつつ、藤沢は節の歌に現象の背後の世界の象徴的表現を見出す。「節はその一連の作品の中で、稗草、鋸草、栗の毬、馬追虫、さらに子芋と青桐をうたったが、これまでのように物そのものだけをうたったわけではなかった。それらの自然を媒体にして、そこに見え隠れする初秋をうたったのである。その方法で、この一連の作品を得たとき、節はそれと意識せずに、あるいは空想と思い誤ったままに、現象から一步踏みこんだ場所にある世界を象徴的に表現することに成功したのであった。いわば物を直視して背後にある物まで詠んでしまったのである。／しかもその成功は、象徴的にとらえられた世界と連動することで媒体である自然そのものも躍動するという、二重の構造を持っていた。節は、飽くことなく自然を凝視して来た詩人にしてはじめて可能

な、繊細かつ瑞瑞しい表現で、それを実現したのである。」(藤沢 1988d: 127-128)

このように藤沢が節の歌を高く評価するのは、この歌が伊藤左千夫の批判を越えたということによるようである。ここに短歌への藤沢の視点があるろう。すなわち、「左千夫は [‥] 詩歌における材料主義を嫌ったが、いささかも珍しくない周囲の自然を取りこんで、それらに新しい生命を吹きこんだ節の『初秋の歌』は、左千夫のその批判を越えただけでなく、かつて左千夫が、短歌では不可能だと言った『感じを表はす』写生の境地に到達したのもであった。」(藤沢 1988d: 128)

かくて藤沢は、より一般化すれば、節の作歌理論を左千夫のそれと対比させるわけである。すなわち、「『思余つた時に縁りのある景物など呼びかけて思ひを遣る』(八面歌論)という、左千夫がとなえる能動的な主観とは違い、いかにも写生の詩人らしい、あくまでも自然を主格にした受動的な主観のはたらきを述べているものだったが、そのために節のその考え方は、かえって真直に物の象徴化を指しているのである。」(藤沢 1988d: 130) 藤沢によれば、左千夫と節とは自然についての態度をめぐって相隔たようになってきたという。「左千夫は、自然を捨てたわけでもなく、[‥] 主観による自然の把握という作歌の手法を捨てたわけでもなかったが、その興味はより人間に内在する自然にむかっていたのであり、また方法的には、『八面歌論』に記したように、内なる思いが余って歌になるという理論を確立しようとしてもいたのである。つまりこの時期、左千夫は次第に自然よりは人間に興味を移し、節はいよいよ自然に興味を深めて、子規という同根から出発しながら、二人の歌境は大きく相隔たろうとしていたのだった。」(藤沢 1988d: 125-126)

ここでは「能動的な主観」と「受動的な主観」とがそれぞれ歌の対象としての人間と自然とに対

応させられていると思われる。しかし、そもそも人間と自然とがそのように対比されるのかどうか問われるであろう。歌の対象としては何が取り上げられるとしても、つまりその対象が人間であれ自然であれ、この対象に向かう作者の態度が「能動的な主観」であるのか、あるいは「受動的な主観」であるのか問われるのである。

われわれの文脈ではここで問われるべきことは、藤沢の捉え方では短歌の場合と小説の場合とでは節の自然への態度が「方法」として異なっていることになる(後述)のだが、果たしてこのように捉えられるのかどうか、ということである。短歌に関する先の対比を対象による区別ではなく、或る対象に対する作者の態度の区別であるとするならば、「能動的な主観」と「受動的な主観」とが自然に対してどのように関わるのかで違いが生ずるであろう。この違いは果たして節の自然への態度における「方法」の違いになるのだろうか。ここで想起されることは、その左千夫と節との対比は風景画における北斎と広重との対比にほぼ対応すると思われることである。藤沢の左千夫論に触れる余裕はないが、もし左千夫の「能動的な主観」が北斎の画風に対応するとすれば、節の「受動的な主観」は広重の画風に対応することになる。藤沢は、確かに後者の側に立つようではあるが、しかし前者にも十分の理解を示しているように思われる。そして「百姓体験」は短歌に歌われているわけではないが、この体験には「能動的な主観」も含まれているかもしれない。<sup>註16</sup>

そこで「能動的な主観」に関わるかもしれないこととして吟味されるべきことは、長篇小説『土』に見られる自然への態度とはどのようなものなのか、そしてそれが節の自然描写とどのように関わるのか、ということである。藤沢によれば、農民歌人としての節についての否定的評価に対して節はまごうことなき農民歌人・農民作家であるとい

う。その証拠を藤沢は節の短歌にではなく、『土』に見ることが出来るとする（『海坂』、節のことなど、藤沢 1990a : 229-230）。つまり、藤沢は節が「ただ懐手して村を歩く豪農の若旦那」ではなかったとし、『土』の勘次の或る描写が主人公への「贅辞」であり、そして百姓に対しての「贅辞」であるという。藤沢は、『土』の勘次が雑木林を開墾する節の描写から次の二ヶ所を引用しつつ述べる。「『唐鍬の広い刃先が木の根に切り込む時には、彼の身体も一つにぐさりと其の根を切つて透るかと思ふやうである。土を切り起すことの上手なのは彼の天性である。』そう書き勘次が竹林を開墾したとき、『根の閉じた俣一坪の大きさを只四つの塊に掘り起したことがある』ことを記す。」（『現代日本文学全集6』260。次も同箇所より。長塚 1970 : 94 参照）<sup>註17</sup>

この引用だけでは、節の文脈での勘次は理解できないように思われる。節は、第一の引用と第二の引用の間に次の文章を入れている。「それで彼は遠く利根川の工事へも行ったのであった。彼は自分の伎倆を恃んで居る。彼は以前から少しづつ開墾の仕事をした。その賃金によつて其の土地を深くも浅くも速くも遅くも仕上げることを知つて居た。」つまり、藤沢は述べていないけれども、引用部分は単に技術の上手さについてではなくて、勘次のかなりしたたかな側面についても節が描いていることを示しているのである。このことを背景に読む必要がある。

藤沢の叙述ではこの点は、技術の側面に限定されている。すなわち「それは、身体が小さく、貧しくて盗癖さえある主人公への贅辞である。勘次は百姓仕事では熟練の腕を持つことを認められているのである。それが百姓に対しての最大の贅辞になることは言うまでもないが、自身鍬を握ったことがない人間に、この贅辞が書けるわけではないので、節もまたまごうことなき農民歌人、農民作

家だと言わねばならない。」ここでは、農民であることの根拠をどこに求めるのかが問われているのだが、「鍬を握ったこと」が「農民」であるのかどうかは問わない。むしろ問われるべきことは、どのような形で「百姓仕事」に関わったにせよ、そこでの自然への態度はどのような仕方であらうかに表現されたのかということである。

では、節の場合、この態度は短歌についてはどうなのか、あるいは短歌において『土』に見られる自然への態度はどのように貫かれているのか。この点についての藤沢の答えは必ずしも明らかではない。「しかし節は、その百姓体験を短歌にはうたわない。『土』は見聞だけで出来る小説ではなく、おそらく節はそこに農民としての自分を残らず投げいれていると思うのだが、短歌では、節はその方法をとらなかった。ひたすらに自然を凝視し、その存在の意味を確かめようとするのかのごとくである。』『土』では、自然の風景描写に関する限り、確かに「白埴の」の歌のレベルにまでは到達していないかもしれない。しかし、象徴化はされないにせよ、かなりのところまで描かれていると思われる。例えば人間と自然との関係をめぐっての（季節は異なるが）春の風景の描写の中で藤沢が描いたような「白埴の」の歌の中の「泉」に対応するのは「蛙」である。それは想像されたものではなくて、日常的に節が経験したことであるに違いない。（「泉」への一つの段階に当たる「井戸」の描写が出てくる。）

それ故、この「蛙」についての『土』の描写を検討しよう。「蛙」は人間にとって自然との関係において自然全体を象徴する役割を果たしている。節によれば、春が来たことを一切の生物に告げ知らせるのは「蛙」の鳴声である。生物の一部である人間もまた「蛙」の鳴声に促され春を迎え、農事に勤しむのである。そして主人公勘次はその一人なのである。すなわち、「彼等〔蛙〕は更に

春の到つたことを一切の生物に向つて促す。草や木が心づいて其の活力を存分に發揮するのを見ないうちは鳴くことを止めまいと努める。[···] / 此の時凡ての樹木やそれから冬季の間にはぐつたりと地に附いていた凡ての雑草が爪立して只空へ空へと暖かな光を求めて止まぬ。土がそれを凝然と曳きとめて放さない。それで一切の草木は土と直角の度を保つて居る、冬季の間は土と平行することを好んで居た人も鐵の針が磁石に吸はれる如く土に直立して各自に手に農具を執る、紺の股引を藁で括つて皆田を耕し始める、水を欲しいと人が思ふ時蛙は一齊に裂けるかと思ふ程喉の袋を膨張させて身を撼がしながら殊更に鳴き立てる。[···] 鳴くべき時に鳴く爲にのみ生まれて來た蛙は刈株を引つ返し引つ返し働いて居る人々の周圍から足下から逼つて敏捷に其の手を動かせ動かせと促して止まぬ。蛙がびつたりと声を呑む時には日中の暖かさに人もぐつたりと成つて田圍の短い草にごろりと横になる。更に蛙はひつそりと静かな夜になると如何に自分の聲が遠く且遙に響くかを矜るものの如く力を極めて鳴く。雨戸を閉づる時蛙の聲は減切遠く隔つてそれがぐつたりと疲れた耳を擦つて百姓の凡てを安らかな眠りに誘ふのである。熟睡することによつて百姓は皆短い時間に肉體の消耗を恢復する。彼等が雨戸の隙間から射す夜明の白い光に驚いて蒲團を蹴つて外に出ると、今更のやうに耳に迫る蛙の聲に其の覺醒を促されて、井戸端の冷たい水に全く朝の元氣を喚び返すのである。[···] / 鬼怒川の西岸一部の地にも恚うして春は來り且推移した。憂ひあるものも無いものも等しく耒耜を執つて各其の処に就いた。勘次も其の一人である。」(『現代日本文學全集6』252-253。長塚 1970: 71-73参照)

確かにここでは蛙を中心に自然の風景が「写生」されており、その「写生」の中での「百姓体験」そのものが描写されている。したがって、この

「写生」においては自然を凝視することによる「存在の意味」の探求は見出せないのかもしれない。これに対して、蛙を詠んだ短歌(大正三年、「鍼の如く 其二 三」、「同 其四 一」)『長塚節歌集』145-146, 161。『日本の詩歌 3』214, 224参照)はどうだろうか。そこに見出される蛙は、百姓仕事に結びついた「蛙」とはどのような関係において捉えられるだろうか。

廚なるながしのもとに二つ居て蛙鳴く夜を蚊帳釣りにけり

鬼灯を口にふくみて鳴らすごと蛙はなくも夏の淺夜を

なきかはす二つの蛙ひとつ止みひとつまた止みぬ我も眠くなりぬ

短夜の淺きがほどになく蛙ちからなくしてやみにけらしも

小夜ふけて厠に立てばものうげに蛙は遠し水足りぬらむ

雨蛙しきりに鳴きて遠方の茂りほの白く咽びたり見ゆ

快くめざめて聴けと鳴く蛙ねられぬ夜のあけにのみきく

さわやかに鳴くなる蛙たとふれば豆を戸板に轉ばすがごと

曉の水にひたりて鳴く蛙すずしからむとおもひ汗拭く

これらの歌も「百姓体験」とは切り離されていると言わざるを得ないのかもしれない。しかし、自然の象徴という点では『土』における蛙の描写とほとんど同じように描写されていると見ることもできるのではないだろうか。その限りで自然詠と小説とでは連続的であるように思われる。確かに自然詠における蛙と小説における蛙とは異なっていると言わざるを得ないとしても、つまり前者は後者を前提した上で、「百姓体験」からはさしあたり離れて詠まれたのだとしても、そこでの風景が農村での風景であることも確かであろう。

節の自覚がどのようであったのかはともかく、もし「百姓体験」を「能動的な主観」に結び付けることができるとするならば、「受動的な主観」は「能動的な主観」を言わば前提にした上での自然の凝視であろう。したがって、この凝視によって捉えられる「存在の意味」は、やはり「百姓体験」を基盤に探求されるのではないだろうか。そして『土』における蛙から人間へ、そして主人公勘次へと進むその描写の過程は、実は逆に自然を「主格」としているのであり、ここで「能動的な主観」とした「百姓体験」は短歌における「受動的な主観」を前提しているとも言えよう。そのように言うことができるとするならば、藤沢が節における「百姓体験」と短歌とを「方法」的に区別したことは評価されるけれども、またさらにそれを踏まえた上で、区別された両者の関連も捉えられるのではないだろうか。このことはおそらく節が「百姓体験」を持った農民作家でありつつも、その上で歌人として、自然を凝視したということによるのではないだろうか。あるいは逆に自然の凝視という基盤の上に、「百姓体験」が位置付けられたのであろう。同じような事情は、藤沢についても言いうるかもしれない。

### 3.2 芸術家小説以外の作品における人間と自然との関係

芸術家小説以外の作品における藤沢の自然描写には、広重の絵や節の短歌（そして小説）における風景についての描写と同じ雰囲気を感じられる。対象としての人間については、人間と人間との関係において次章で言及することにし、ここでは対象としての自然への態度についてのみ簡単に触れることにしよう。

藤沢の時代小説のほとんどすべての要素を含む『蝉しぐれ』において、自然描写とそこに示される自然への人間の態度は人間描写の基盤となっている。それは例えば冒頭の一節に描かれる。「いちめんの青い田圃は早朝の日射しをうけて赤らんでいるが、はるか遠くの青黒い村落の森と接するあたりには、まだ夜の名残の霧が残っていた。じっと動かない霧も、朝の光りをうけてかすかに赤らんで見える。そしてこの早い時刻に、もう田圃を見回っている人間がいた。黒い人影は膝の上あたりまで稲に埋もれながら、ゆっくり遠ざかって行く。／頭上の櫛の葉かげのあたりでにいにい蝉が鳴いている。快さに文四郎は、ほんの束の間放心していたようだった。」（藤沢 1991a : 12）この一節には「あるがまま」の風景がゆったりとしたテンポで描かれている。描かれている自然は、自然の中でも、人間を静かに包み込んだ自然である。そのことは、同時に自然に対する人間の関係をも示している。

この関係は、端的には農民のそれを基本としている。ただし、作品の中で農民が主人公になるというよりは、農民に密着した形での武士が描かれることが多い。先の風景を眺めていた下級武士の家の少年は、成長後郷方勤めとなってはじめて、この風景の背後にどれだけの「人の手」、つまり農民の作業が加わっているのかを知るのである。「農事のこととは依然として半分もわからなかった

が、文四郎にも穂を持ちはじめた稲のうつくしきはわかった。それまでずっと樫村や同僚、村人の稲の生育を見守る気魄のようなものを見て来たせいだった。稲作にかぎらず、総じて農事は、やり直しのきかない真剣勝負のようなものだということも悟った。一年に一回だけの勝負である。／そのために手段をつくして用意がととのえられ、種が播かれて苗が植えられる。植えつけたあとも生育にしたがって作物の手入れをしないと物は育たない。そのために、たとえば田草取りの作業では、炎天下の田圃を這い回って村人は草を取るのである。そのようにして、一番草から三番草まで、領内の平野の隅々まで、人の手が三度地面を撫で回すのだということ、文四郎ははじめて知った。／子供のころ、裏の小川越しに前面にひろがる田圃を眺めたことは、夢にも思わなかったことである。」(藤沢 1991a : 332)

ここに「一年に一回だけの勝負」という循環する時間の流れがあり、その時間に従って、織り成される日常生活がある。ここに藤沢の描く人間像の基盤としての自然への人間の態度が示される。このことを基盤に生きる人間というものについての問いと答えとして藤沢の膨大な作品群は生み出されたと言える。

ここで注目されるべきことは、主人公文四郎があくまで為政者の側に属する者であるということである。その限りで農民自身が主人公にはなっていない。つまり人間と自然との関係の本来的な在り方は農民自身には実現されていないのである。このことは、時代小説の舞台となっている制度のもとでは、土地があくまで藩という体制を維持する財政基盤となり、それ故に眺める対象ではなく、生々しい政争の道具になることに示される。

そのことは、例えば藩の財政逼迫の解決策として重大事である荒地開墾の描写が語るところである。この開墾に必要な水の手の見つけを『風の果て』

の主人公桑山又左衛門の若き日の上村隼太は部屋住みという身分で感じる身分差別に対する鬱屈から夢みる。しかし、後の義父郡奉行桑山孫助には手柄を立て藩の上層部に自分を認めさせることにあることを言いあてられる(藤沢 1988a : (上) 196-198)。このときの話をきっかけにして隼太は、孫助の養子になり、遂には執政となって夢を実現する。

だが実現された夢は、請負業者を太らせるものでしかなかったと回想する。「——この台地に水を引いて……。／荒地を田畑に変えられたらと夢見たものだ、と桑山又左衛門は思った。その夢はかなったというべきだろうとも思った。／田畑合わせて二千五百町歩。不毛の土地だった台地には、家家を強い西風からまもる杉や榎に囲まれた数個の村が点在し、その村村には人びとが移住して来てから生まれた子供が育っていた。雪が降るのが早く、消えるのはおそいという地形上の欠点も、心配したほどには農事にひびかず、羽太屋が請け負う開墾の楾は、いまでも少しずつ北にのびている。／だが、それだけの耕地がふえて、藩の暮らしが楽になったかといえば、そうは言えなかった。太蔵が原の開墾が一千町歩を越え、新田からとれた米がはじめて船積みされて上方に売られた年に、藩では家中からの借り入れ米を一律五石ずつ戻した。だが、新田から家中が得た余禄はそれだけにとどまった。／御賄いのような非常手段こそ必要としなくなったものの、その後は借り上げ米を戻すほどのゆとりは、藩にはついにおとずれなかった。そして領外からの借財は、じりじりとふえこそすれ、一両といえども減ることがなく今日まで来たのである。また開墾地に入った百姓は、それぞれに借金を背負っていて、これまた暮らしが楽になるところまではまだ先があった。／——つまり、開墾は……。／羽太屋を太らしたただけだったかも知れないなど、又左衛門は気弱

く思った。羽太屋はすでに、この開墾地から二百町歩を越える私有地を得ていた。その上、いま当主の伊藤万年に交渉させている近江借りの肩代わりが実現すれば、羽太屋は領内に、もう一人の藩主と言ってももよほどの隠然たる支配力を確立することになるだろう。／近江借りの肩代わりは、藩の財政上欠かせない要点だった。しかし、これでは羽太屋に藩を売り渡したと言われても仕方ないだろうな、と又左衛門は思った。忠兵衛の言い分にも、理はある。」(藤沢 1988a: 下249-250) このように、かつての友人でいまは仲違いしている名門出身の政敵の名を挙げ、政争の続くことが暗示されて物語は終る。

かくて、農民によって自然に対して働きかけられ、そのことによって美しい風景が作り出されることの背後には、武士による農民支配があるわけである。そこに時代小説の対象としての時代の制約があると言わざるを得ない。しかし、この制約の中にあっても、あるいはこの制約があるからこそ、どのような人間が形成されるのかを描き、そしてそれを人間と人間との関係において描くところに藤沢の時代小説における人間の探求があると言える。

#### 4 人間と人間との関係

先に見た自然描写から、一つの問いが提起される。すなわち、その自然描写に見出される人間と自然との関係の在り方にはどのような人間と人間との関係の在り方が見出されるのか、という問いである。後者の描き方においては、ただ或る特定の個人と他の個人との関係という限りでの人間と人間との関係が描かれるのではない。むしろそのような個人と個人との関係は、その関係を制約する社会全体において貫かれている人間と人間との関係のもとで描かれるのである。

先の問いへの答えは、次のことに求められよう。

すなわち、人間と自然との関係を基盤として、この関係を持続させる社会が追求されるということにである。そこには藤沢の社会認識が見出されるであろう。この社会認識の内容をなすものは、封建社会における身分制度である。すなわち、登場人物はこの制度のもとにあるが故に、自分が自分であることを見出すことができず、またそのように自分であろうとすることがなかなか許されないけれども、しかしなおかつ自分であろうとする人間として描かれるわけである。かくて身分制度がこの根底から批判される(4.1)。そしてこの批判はこのような制度をもたらずもの、つまり権力批判に結びつく(4.2)。さらに藤沢の権力批判を支えたものは何か問われなければならない。この点については藤沢の農民という出自を基盤とするその敗戦体験が挙げられるであろう(4.3)。

##### 4.1 身分制度の批判的描写

藤沢による身分制度の批判は、上級武士における権力をめぐる派閥抗争とこの抗争のもとで多くはその剣の技量故にそれぞれの派閥の道具に使われる下級武士という対比という形で描かれるところに見られる。

一例として『蟬しぐれ』の場合を挙げよう。主人公文四郎は父親を派閥抗争の犠牲として切腹の処分で見失い、家名こそ残ったものももとの微禄をさらに削られ、その後反逆者の息子として辛酸を舐めなければならなかった。その彼が「藩」の名のもとで実は上層部の私利私欲によって自ら犠牲にされようとして、身を守るために剣を用いざるを得なかった。人々を死に至らしめ、自らを犠牲にしようとした権力者の家老に抗議する。「『無益に、人が死にましたぞ』／文四郎は低い声でつぶけた。／『それがしも、ふりかかる火の粉ははらわねばなりません。ご家老がたの、私利私欲のために人が死んだのです』／『ちがうだろう』／

里村家老が、はじめて声を出した。／『藩のために死んだのだ』／『お黙りめされ』／文四郎は鋭く言った。斬ってやろうかと思うほど、目の前の家老に殺意をおぼえていた。／『さような物の言い方は、もはや聞き倦きましたぞ。どうやらご家老は、死んで行く者のお気持ちを推しはかれぬお方らしい。死に行く者の気持ちとは……』／文四郎はすばやく膝でいぎって前にすすんだ。そのときにはもうつかみ上げた刀の柄に、手がかかっている。片膝を立てると八双からの剣をふるった。里村の眼には、一閃の白光が走ったとしか見えなかったはずである。／脚を二本切られた机が傾き、机の上の書類や書籍が音たてて畳になだれ落ちた。刀を鞘にもどしながら、文四郎は言った。／『その気持ちは、かようのものです』／おそらく斬られたと思ったにちがいない。里村家老は逃げこそしなったが、顔は土気いろに変わっていた。』（藤沢 1991a : 423-424）

ここには下級武士が身を守るための剣がぎりぎりのものであり、この剣のおかげで自分であることができたということが下級武士を権力のために利用するにすぎない権力者との態度との対比で描かれている。この対比を権力への批判（後述参照）と見ることもできようが、この批判が基づいているのはこのような対比に見られる身分制度に対する批判であると言うことができよう。

また中には派閥抗争の犠牲者という形ではないにせよ、決して声高のものではないけれども、身分的拘束故の不幸が理由となって武士の身分を捨てるということによってこの拘束から離れる武士の姿のうちにこの制度が批判的に描写されることもある。

そのような描写として例えば『雪明かり』（『時雨のあと』のうち、藤沢 1982b : 7-32）のそれが挙げられる。下級武士の家の次男に生まれた菊四郎は、口減らしのために身分違いの上級武士の家

の養子になる。養子になる際の条件として実家との交わりを断つことを強いられる。或る日偶然に実家の義妹（養母の連れ子）由乃に四年ぶりに会ったという状態である。この由乃が同格の家の嫁となったが、流産の後も貧困故に家事・内職をせねばならず、それで体を悪くし、病臥する身となった。菊四郎は、嫁いびりされて病気故に邪魔者扱いされる由乃を救い出し、実家に連れて戻す。元気になった由乃は、医者への払いのために茶屋に女中奉公に出る。菊四郎は由乃を茶屋に訪ね、酌をしてもらうのだが、そのことが養母とその姪で菊四郎の婚約者朋江に知れ、家の対面を気にする二人から責められる。

そのことで茶屋に来辛くなるという話を由乃にしていた菊四郎は、世間体に縛られたままにいるのか、それから離れて跳ぶのか、つまり由乃とともにいる方を選ぶのか、という岐れ道に立つことになる。「菊四郎は由乃の手を取った。滑らかな手触りだった。不意に菊四郎は、酒がさめるような気がした。指をまかせたまま、由乃は俯いてじっとしている。／由乃に会うとき、いつもやってくる場所にきたのを、菊四郎は悟った。立止まるその場所から、その先はひと跳びの距離に過ぎなかった。だが菊四郎は繋がれていた。跳べば由乃もろともその裂け目に墜ちるのがみえている。／『跳べんな』／『えっ？』／由乃は物思いに捉われていたらしく、ほんやりした眼で菊四郎をみた。それから、さながら今の眩きを理解したかのように、身を寄せて菊四郎の肩に、額をつけた。熱い額だった。」（藤沢 1982b : 29-30）

菊四郎は、朋江との婚礼の前にもう一度由乃に会おうと茶屋を訪ねた。だが由乃は、ひと月前に茶屋をやめていた。すぐに実家を訪ねて、そこではじめて菊四郎は由乃が江戸の商家に奉公に行ったことを知った。だが由乃は、所書きを残していた。「胸に、いまみたひとつの所書きが焼き

ついている。それをみたために、菊四郎の胸は、激しく波立ち、雪の道に躓いた。[···] 由乃は江戸に逃げたのではなかった。遠くから菊四郎を呼んでいた。」(藤沢 1982b : 30)

菊四郎は、由乃との関係について自分に問わざるを得ない。そして一つの決意に到達する。そのように藤沢は、主人公の内面を描くのである。「坂を見おろしていると、そこで四年ぶりに由乃と会ったときのことが思い出された。そのとき雪に滑って、屈託なく笑った由乃の声が甦るようだった。すると雪の坂道は、不意に寂寥に満ちた場所にみえた。胸の波立ちはおさまり、かわりに由乃の不在が、鋭く胸をしめつけてくるのを、菊四郎は感じた。／——由乃は、跳べと言っている。／そうやって、由乃と夫婦になるしかないのだと思った。汚物にまみれ、骨と皮だけになった由乃を宮本の家から救い出したときから、そのことはわかっていたのだ。そして由乃もそれをわかっていたのだ、と思った。／——江戸に行くのだ。／菊四郎は坂に背を向けて、ゆっくりと歩きだした。芳賀家との絶縁、朋江との破約。そうしたひとつひとつに、人々の非難と軽侮が降りかかってくるだろう。騒然として罵りの声が、もう聞こえる。その声を背に、一人の人でなしとして、故郷を出るしかないのだと思った。菊四郎は、いまそのことを恐れていない自分を感じる。／——いま、跳んだのか。／と菊四郎は思った。遠く由乃が呼ぶ声を聞いたように思い、菊四郎は立止まった。雪明かりの道があるだけだったが、驚くほど身近に由乃がいるのが感じられた。」(藤沢 1982b : 31-32)

ここには主人公が義妹との繋がりを通じて身分制度の枠を「跳び」越えるに至るプロセスが、情感を込めて描かれている。主人公が武士という身分を捨てるのかどうかまでは書かれてはいないけれども、江戸の商家に奉公に出ている義妹のもと

へ「跳ぶ」という仕方で、方向付けは明確になされている。すなわち、町人の立場という方向である。

かくて先の美意識が見出されるのは町人の立場においてであり、そこにおいてこそ自己と世界(自然と社会)との関係はそれなりに完結して捉えられるのである。その世界像については主観的に描かれることはないけれども、少なくともそれを担う人間像が提示されるのである。

そのとき、身分制度という枠組みそのものを越える展望を示すのは、確かに町人自身ではないかもしれない。そうではなく、この枠組みの一員であった下級武士であり、浪人である。しかし、本来の主人公はあくまで町人である。幕末の江戸に生きる浪人を描いた或る短篇で、その浪人が「唆す」だけであって、自ら主人公にはなりえない姿が描かれる。つまり浪人の心理のうちにある、身分制度から外れつつも、町人にはならず、武士であり続ける複雑な屈折が描かれるのである。「隠微な喜びだけがあった。人々が雪崩をうって狂奔にまきこまれて行くからくりが、自分に見えている喜びが、深く心をくすぐってくる。」(『唆す』、『冤罪』のうち、藤沢 1982d : 96) この「からくり」とはあくまで自然のリズムに反する身分制度の抑圧・欺瞞に対して町人によって不可避免的に起こされる事態を指すものであろう。この「からくり」への注目によって藤沢の時代小説は、幕藩体制を、さらに権力一般を超え出る視点を持っていると言えよう。<sup>註18</sup>

#### 4.2 反権力主義

先に触れた一般に「日本人」として現代日本社会に生きる人間が一つのものとして括られるとき、或る視点が欠落しがちであると思われる。すなわち、個人と国家との関係という問題への視点

である。この問題は、本来的には近代に固有の問題であろうが、近代的な意味で個人が成立していない前近代に素材を求めている時代小説においても、全国的な権力であれ藩という意味での「国家」であれ、この問題意識が投影されているであろう。

「日本人」への問いは、藤沢においては政治の在り方への問いとしても提起されている。この問いはとりわけ為政者の在り方を問うという仕方ですて立てられる。藤沢の立場は、その歴史小説を含む時代小説一般の対象としておそらく歴史的に最も早い時代であろう安土桃山時代から幕末維新期に至るまで一貫している。以下、いくつかの例を挙げよう。

まず安土桃山時代に属するものとして織田信長に対する明智光秀の反逆を描く『逆軍の旗』が挙げられる。本能寺に信長を襲う光秀の心の動きがこの作品の主題である。光秀は、殺戮を命じ実行させる信長の権力に狂気の無気味さを見た。「あらゆる権力を否定し、破壊する過程の中で、信長という新しい権力が立ち現われてくるのを、光秀は眺めてきた。しかも土を洗い落としたあとに、白い根をみるように、権力者の中に次第に露出してくる狂気は無気味だった。」(藤沢 1985a : 26) この狂気が自分に向けられたとき、光秀は恐怖に捕えられる。「眼の前にいるのは、新しい世界の、輝く盟主ではなく、危険な独裁者の、立ちほだかる黒く巨大な姿だった。」(藤沢 1985a : 31) 坐して滅ぶのを待つのではなく、この恐怖に対して負けずに一矢を報いる千載一遇の機会を捕える。腹心の家来に「天下の主」になることを持ち出されて、秀吉との戦いになることを予想した上で、好敵手との戦いを兵略家として望み、信長を討つことに踏み切るのである。

しかし、このことに成功した後、かえって虚無感が光秀を襲う。「長い間無気味な権力の下にいた。それは黒く重く垂れこめて動かない雨雲のよ

うにうっとうしい存在だったのである。いまその権力が消滅したという実感がある。だがなぜか喜びは湧かず、雨雲が去った頭上の空のように、空虚な明るさだけがあつた。／絵巻物を見るように、これまで生きてきた跡が、心の中をゆっくり滑って過ぎる。その時どきに懸命に生きてきた跡だった。鉄砲を習ったころ、放浪のころ、そして野心に燃えて織田家中で立身を重ねて行ったころ、そして信長襲殺も、生きんがために巨峰のように聳える権力を倒すことに、暗い情熱を傾けたと思う。／だがその仕事が終わったいま、光秀がみたものは、生きものの気配もない、荒れた野のような風景だった。そこに立ち尽くしているのは、紛れもない一人の反逆者だった。この荒涼とした風景のなかに、なおもおのれを賭けるようなものがあるとは、もはや思えなかった。筑前守秀吉と天下を争う気に、たとえ一時でもなったことが訝しい気がした。天下という言葉は、いま嚙下し難い固形物のように喉につかえる。」(藤沢 1985a : 49-50)

この光秀の心には、権力に関する藤沢の考え方がそのまま投影されているように思われる。藤沢は、「信長ざらい」というエッセイの中で、信長を嫌う理由を述べているのだが、それは先の光秀の心の動きとして描写されたものにほとんど重なっているのである。信長の命じた殺戮は「いかにも受けいれがたいものだった」(藤沢 1995a : 148)、という。藤沢はそこに信長の「好み」を見る。「虐殺されたのは、戦力的には無力な者たちだった。これをあえて殺した信長の側にも理屈はあつただろうが、私は根本のところ、もっと直接に殺戮に対する信長の好み働いていたように思えてならない。」(藤沢 1995a : 148-149)

さらに藤沢は、この殺戮を戦国という時代のせいにはできないとし、ナチス・ドイツによるユダヤ人虐殺、カンボジアにおける自国民虐殺と重ねて捉える。つまり問題は権力一般の性格

にあるわけである。「殺す者は、時代を問わずにいつでも殺すのである。しかも信長にしろ、ヒトラーにしろ、あるいはポル・ポトの政府にしろ、無力な者を殺す行為をささえる思想、あるいは使命感といったものを持っていたと思われるところが厄介なところである。権力者にこういう出方をされては、庶民はたまったものではない。」(藤沢 1995a : 149) ここから藤沢は、為政者の在り方を「民意」の側から吟味しようとする。「たとえ先行き不透明だろうと、人物摸底だろうと、われわれは、民意を汲むことにつとめ、無力な者を虐げたりしない、われわれよりは少し賢い政府、指導者の舵取りで暮らしたいものである。安易にこわもての英雄をもとめたりすると、とんでもないババを引きあてる可能性がある。」(同) 少し冗談めかした言い方の中に、政治一般に対する藤沢の立場が示されていると言えよう。

また藤沢による権力批判は、戦国時代末期を対象とする『密謀』の中での徳川との和睦受諾の際に上杉家家老直江兼続が徳川家康に対して抱いた批判の描写に示されている。「天下を争え、と景勝には言ったが、家康との抗争のはじまりはそれではない。おのれの欲望をむき出しに、義を踏みこむにじって恥じない人物に対する憤りが、兼続や石田を固くむすびつけたのである。／だがその厚顔の男のまわりに、ひとがむらがりあつまることの不思議さよ、と兼続は思わずにいられない。むろん家康は、義で腹はふくらまぬと思ひ、家康をかついだ武将たちもそう思ったのだ。その欲望の寄せあつめこそ、とりもなおさず政治の中身というものであれば、景勝に天下人の座をすすめるのは筋違いかも知れなかった。／天下人の座に坐するには、自身欲望に首までつかって恥じず、ひとの心に棲む欲望を自在に操ることに長けている家康のような人物こそふさわしい。景勝が新しい天下人があらわれたと言ったのは正しいのだ。／——義

はついに、不義に勝てぬか。／そのことだけが無念だった。家康の野望を打ち倒す機会は、上杉にもあったし、石田にもあった。だが実らなかったのだ。石田も上杉も、家康の機略にではなく、家康がその中心に坐っている天下の勢い、欲に狂奔するひとの心に敗れるのである。そのひとの心をつかんだがゆえに、家康は天下人となるらしい。」(藤沢 1985c : (下) 270-271)

藤沢はこのように米沢藩の出発点を描いたわけだが、米沢藩の歴史を辿る形で、その流れの中に上杉治憲の政治姿勢を位置付けた。すなわち、幕藩体制のもとでの藩という「国家」の為政者の在り方を問う「漆の実のみのる国」に描かれた上杉治憲のうちに藤沢の思いを見出すことができよう。米沢藩の貧しさを考える治憲を藤沢は次のように描く。「そのことを考えると、治憲はおのれの無力さにほとんど泣きたくなる。／そういう治憲からみると、幕府が張りめぐらしている礼儀三百威儀三千は、ただの虚礼の世界に過ぎなかった。虚礼だが、それは幕府の各藩統治にとって必要なものである。たとえば正月の年始の礼では、元旦に清水、田安、一橋の三卿は、御座の間上段に着座した將軍に下段で年始礼を行なう。徳川三家、加賀前田家、越前松平家は白書院で上段の將軍に下段から礼を述べる。しかるに外様国持ち大名は、二日に大広間に出てきた將軍に年始の礼をのべるのだ。基本の考えがそこにあるから、莫大な出費を強いることになる国役を命じるときも、幕府がそのために領民のために心を痛めることはない。／こういうことに考えをめぐらしているとき、治憲のころは幕府から次第にはなれている。幕府よりわが藩大事と思ひ、そういう心情は少しずつ肥大して行くようだった。脚痛と偽って参府を遅らせ、凶作を理由に贈り物の軽減を掛け合い、あるときは微恙を申し立てて登城を怠っても、治憲がさほど良心の咎めを感じないのはそのため

ある。」(藤沢 2000a: 下123-124)

隠居した治憲が新藩主に示した文言に藤沢は治憲の政治理念を見る。すなわち、

- 「一、国家は、先祖より子孫へ伝候国家にして、我私すべきものには無之候、  
一、人民は国家に属したる人民にして、我私すべき物には無之候、  
一、国家人民の為に立たる君にて、君の為に立たる国家人民には無之候」

という、後に治憲の遺訓として「伝国の辞」と呼ばれるようになる三カ条である(藤沢 2000a: 下134)。この情景を描く藤沢の言葉には藤沢自身の思いが込められているように思われる。「人民のころを知らず、また知ろうともせずには驕りたかぶったころのままに強権をふるう政治ほど、治憲の政治理念と真向から対立するものはない。治広に驕慢の気持があるとは思わないが、また新藩主に人民のころを知ろうとする気持が強いとも思われぬ。そこが残るいちまつの不安だった。／治広に示した三カ条は、治広の世子教育に通底していた考えを、藩主の立場に置きかえて示したというものだったが、ここには治憲の一步も譲ることが出来ない政治理念が示されている。文言にこめた有無を言わせぬというほどの気迫を、治広は受け取ったろうかと思ひながら、治憲はまだ感激さめやらずという顔でいる新藩主を見つめた。」(藤沢 2000a: 下136)<sup>註19</sup>

さらにこの流れの延長上にある幕末維新期の米沢藩へと藤沢の眼差しは注がれている。すなわち、藤沢の権謀術数を嫌う姿勢は、『雲奔る』における雲井龍雄の考えの描写に見ることができるであろう。「龍雄の考えを、端的に言えば王政維新である。天皇の下に万民協賛の新政府を出現させることである。徳川の回復は、龍雄から言えばあってはならない。しかしそうかと言って、武力で王政復古の号令を持ってきた薩摩藩のやり方には

違和感があった。かつて長州藩と京師の主導権を争った薩摩が、いま徳川と主導権を争っている、と龍雄の眼には映る。小御所会議の始終に、龍雄は薩摩の陰險な策謀と、手段を選ばない強引さを感じる。その強引さに、長州、芸州二藩が引きずられている感じが強くした。その粗雑な強引さに、龍雄の中の詩人的な潔癖と優しさが反撥する。」(藤沢 1982e: 138) かくて米沢藩の歴史に即して、藤沢の政治観が語られるわけである。<sup>註20</sup>

米沢藩に関しては、武士の立場が為政者の在り方をめぐって吟味されたわけだが、これは、民衆の側についてはどうなのかが問われるであろう。この点については、幕命による国替え阻止のために立ち上り、江戸訴願を敢行する荘内藩の農民を描く『義民が駆ける』が取り上げている。これは、藤沢の出身地荘内地方におけるほんの数代前の出来事である。自分自身の故郷でのことであり、藤沢の考え方もそれだけ鮮明に表明されているに違いない。ここでも、藩という「国家」を越えた幕藩体制全体への懐疑が表明されている。国替えが取り止めになったとき、農民にとって自分の守べきものが何であったのかが明らかになった。すなわち、彼らが先祖代々続けてきた日常生活こそ、彼らの守るべきものだったのである。

藤沢の筆(藤沢 1995b: 382-384)は、農民の心に温かく寄り添っている。「走りながら、人びとは絶えず叫び続けている。ほとんど意味不明の歓声だった。身体の奥底から衝き上げるものがあって、彼らは叫ばずにいられないのだった。彼らを酔わせているのは強い安堵感だった。半ば本能的に、彼らは変革を嫌悪する。昨日のように今日があり、今日が何ごともなく明日につながることに、彼らは暮らしの平安をみる。そうである限り、たとえ細々とした暮らしでも、父祖以来の手馴れた生き方を頼りに、彼らは生き続けることが出来る。国替えの沙汰は、そういう彼らの生き方に、一方

的に変革を強いる恐れがある無態なものとして立ち現われたのであった。八カ月、彼らは不安な気持ちで暮らしてきた。その不安が解けたのである。帰ってきたのは、手垢に汚れた変りばえもしない日々であるはずだった。だがその変りばえしない暮らしが、いまは眩しく光りかがやくようだった。彼らは歓呼して自らを祝福しないではいられない。」

ここでは、「変革」を嫌う態度が実は根源的であることが示されている。それ故、藤沢が描写するように、彼らの叫びは幕府権力に対する勝利の叫びでもあることになるだろう。「喜びの中には、押さえきれない勝利感も含まれている。事実そういう意味のことを、走りながら狂ったように叫び続けている男もいた。男は江戸訴願に行ってきた者かも知れなかった。訴願は、生死いずれとも定め難い重い咎めを覚悟して、はじめの頃は水盃をかわして郷里を発ったのである。彼らが立ちむかって行った相手は、そういう巨大な力を持つ存在だった。勝てるという成算があったわけではない。上に立つ者に説き伏せられて行ってきたものの、半信半疑だったのである。昨日までそうだった。だがいま走っている人びとの先頭にいるのは、疑いようのない勝利を告げる使者だった。経緯は不明ながら、訴願が実を結んだことは確かだった。」

そして藤沢は、領主に対する農民の一体感も見ている。農民の側から見て、領主が言わば自分たちの代表であるかのような共感があるというわけである。そこには領主と一体となった昂揚のうちに幕府権力への批判を見ることさえできるかもしれない。そして領主との一体感故に、江戸訴願が「自分たちの暮らしを守るためだったこと」を忘れそうにさえなるという。「安堵感と勝利に酔いながら、彼らは、城や殿さまがひどく身近な、かつてなかった感覚に捉えられている。城はふだ

ん、彼らには窺い知ることの出来ない、密閉された場所だった。そこから不意に、彼らにとって苛酷と思える命令を下して来たりする油断ならない建物だった。だが、いま彼らには城の中が見えている。城の中には、さっきまでの自分たちと同じように、国替え沙汰の結果を案じている人びとがいて、いま彼らと一緒に走っている早追いの使者が着けば、人びとはやはり狂喜するに違いなかった。彼らはそういう城と殿さまを祝福した。／おら達が、殿さまを引きとめた。昂った気分の中で、彼らの頭を時どきその思いが占める。誇らかなその気持の中で、彼らは江戸訴願に出かけたのが、ほかでもない自分たちの暮らしを守るためだったことを、つい忘れそうになる。」

ともあれ、藩という小さな単位であれ、農民にとって、あたかも藩の支配者と一体化することによって、自分たちもまた主人公になったかのような感動を受けたわけである。これは、おそらく当時の社会認識としてはほとんど限界にまで達するものであったろう。すなわち、農民の側から見て自己と世界との関係が透明化されるであり、この関係のうちに農民は自己のアイデンティティーを見出すことができるのである。

ここには一つの問いが提示されている。すなわち、「二君に仕えず」・「忠義一同」と自ら書くことと「自分たちの暮らしを守る」こととはどのように関わっているのかという問いである。藤沢は、この問いに次のように答える。「あとがき」(藤沢 1995b : 412-413)の中で先のように自ら書く農民の姿に「彼らの建前の虚飾、つまり百姓側の知恵」を見ることを「おおよそのところで正しい」としながらも、それだけでは「一面的」かもしれないとする。そこに農民自身の心情をも見るのである。「二百年の間に培われた藩主に対する素朴な親近感の存在も否定出来ないようである。だから、運動の昂揚の中で、彼らが自らを忠義一

同と信じなかったとは言いきれない。そういう人間もいたのである。」

そこに「一面的でない複雑さの総和」として「歴史の真実」を見るのであり、この複雑さのうち「義民」という題名の理由があるという。藤沢は本来の意味での「義民」の在り方として「佐倉宗五郎の明快さと直截さ」を挙げて、荘内の「義民」と対比させている。しかし、藤沢の描写では必ずしも明らかではないけれども、藩に対して「忠義」であるかどうかということよりも、むしろ農民の「自分たちの暮らしを守るため」ということそのこと自体を事柄としてどのように評価するのが問われるであろう。すなわち、農民内部から咎めの恐れにもかかわらず江戸訴願を敢行した者を「義民」と称することの根拠は、彼らが自らを純粹に「忠義一同」と信じたのかどうかではなく、農民全体の「暮らし」のために敢行したことに求められるのではないだろうか。そこにこそ、江戸訴願という行動の正当性があるであろう。そして、この正当性の故にこそこの行動が敢行されえたのではないだろうか。

ここに、土地の主人公は誰なのか、という問いが立てられるであろう。この問いに対して、藤沢は次のように答えるであろう。すなわち、土地の主人公は農民である、と。この答えは、既に国替えということが起こった直後の或る藩士の思いという形で物語の始めの部分で記されている次の描写に見出される。「武士は弱く、百姓は強いという気がした。地に這いつくばって、稲をつくり青物を育てる百姓を、ふだん気持の隅で蔑視していないとはいえない。だが藩主が変わっても、百姓は変ることがない。いま酒井家が去っても、百姓はやがて次に来る新しい藩主を迎えるだけである。あの広大な野は、武家にとっては仮りの土地であるに過ぎない。父祖の地と言える者は、百姓だけだ。」(藤沢 1995b: 42)

#### 4.3 藤沢の敗戦体験

ここで問われるのは、土地の主人公は農民であるというこの思いを藤沢に抱かせたものは何かということである。この問いに対してこの思いの根底には言うまでもなく藤沢にとって農民という出自があるであろう。しかし、またそれだけでは止まらない何かが藤沢をしてこの思いを強めさせ、小説執筆の原動力になったのではないだろうか。というのは、農民という出自だけでは農村の風景への親近感は説明されるとしても、藤沢の権力批判の態度は説明できないからである。権力批判に結びつく土地の主人公は農民であるという思いを支えるものは、農民などの庶民が自己を実現しえないという社会の在り方への批判があるのではないだろうか。

そのような批判の原点には藤沢の敗戦体験があったと言えることができるように思われる。藤沢は、当時の自分自身について悔恨を込めて次のように述べている。「予科練の試験をうけたこともある末期戦中派で「ああいう形の敗戦があるなどとは夢にも思わず、敗けるときは一億玉砕しかないと思っていた」「完全な軍国主義者で、そういう自分を疑うすべを知らなかった」(『『美德』の敬遠』、藤沢 1995a: 124)、と。『半生の記』にはその当時の精神的雰囲気描かれている。「時どき私は、われわれはいずれ残らず国のために死ぬのだと思うことがあった。やや飛躍をともなったその想念は、学校生活の中にもしのびこんでくるときには授業をうける気持を上空にした。勉強をして何の役に立つのだろうかと思ったのだ。怠け者の私には好都合な理屈だった。／ところで死ぬのはこわかったが、私は気持のどこかで恰好のいい死にあこがれてもいた。しかしいさぎよく、醜くなく死ぬことは簡単ではないように思えた。そこのところの覚悟を決めるために、私はひそかに『葉隠』やほかの死生観に触れた本を読んだり

していた。」(藤沢 1997: 74-75)

自分だけの思想のことであればともかく、とりわけ予科練志願は友人たちにも関わることであっただけに藤沢にとって後悔することであったようである。「予科練の全員志願はそんな状況の中で行なわれたのだが、私がいまだに後悔するのはそのときに国を憂う正義派ぶって級友たちをアジッタことである。たまたま級長をしていて仕方なかったということもあるが、検査に合格した何人かは乗る飛行機もなく戦後無事に復学したからいいが、何かがあったら仕方ないで済まなかったろう。」(藤沢 1997: 76) ただ敗戦の日の時点で既にこの立場から「自分を疑う」ように転換していたと言えよう。<sup>#21</sup>

もちろん藤沢も単純に反権力の姿勢を貫くことに終始して、権力について描かなかったというわけではない。それどころか、権力者の持つ権力それ自体への欲求についても描いている。実際反権力の姿勢だけでは人間理解に欠けるところがあることになり、物語も薄手のものになるであろう。

例えば『風の果て』では、出世を逃げ、藩の執政という権力者となったが故に昔の友人と果たし合いをすることになった武士が権力を手中にすることの喜び、つまり「権勢欲」を感じる姿が描かれる。「富をむさばらず権力をひけらかしもしないが、それは又左衛門がやらないというだけで、出来ないのではなかった。行使を留保しているだけで、手の中にいつでも使えるその力をにぎっているという意識が、この不思議な満足感をもたらすのだ。「その地位に至りついた者でなければわからない、権勢欲としか呼びようがないその不思議に満たされた気持ちは、又左衛門のような、門閥もさほどの野心もない人間を、しっかりとつかまえて放さなかったのである。」(藤沢 1988a: (下) 227-228) 藤沢は、人間の心を支配する権力の魔力を洞察していたのである。

かくて、敗戦体験が藤沢にとって社会認識の基本的な前提となったように思われる。それは、藤沢が若き日に「熱狂」し、次いでその価値を否定された天皇体験に示される。藤沢は或る対談(「対談 日本の美しい心 [対談者 城山三郎]」、文藝春秋編 1997: 212-213) でこのことについて語る。「あれほど熱狂していた忠君愛国の価値観が否定されて以後、私はめったに熱狂するということがなくなりました」と。この天皇体験から戦後において「君が代」によって象徴されるような敗戦以前の仕方では天皇制が示される限り、これへの否定的態度を堅持したようである。ただし、戦後の天皇制については穏健な態度ではあるけれども。「戦争の後遺症ということ言えば、『日の丸』『君が代』の特に『君が代』にいまもって引っかかるものがあります。みんなで歌う場合、一応立つんですが、どうしても声がでてこない。やはりあの歌詞に拘わりがある。天皇体験からくる拒絶反応なんですね。戦後の天皇家に関しては、格別こだわるところはなく、日本は天皇家がないとなかなかまとまりにくい国なんじゃないかと思っていますが、『君が代』はどうもそういうわけにはいかない。」

そこで、時代小説の対象として天皇がどのように取り上げられるのかが問われるであろう。しかし、藤沢の時代小説においては、筆者の知る限りでは、天皇が直接に対象として現われることはない。<sup>#22</sup> ただし、歴史小説においては、間接的ながら天皇についての言及がないわけではない。

例えば、『市塵』における大嘗祭をめぐる新井白石のきわめて合理的な天皇観が述べられる。「白石には、神武天皇がこれまでの国史が説くように天皇のはじめであるとしても、時代としては中国の周の時代の末期にあたるに過ぎないという認識があり、また『魏志』が載せるわが国古代についての記述は事実を記していると思ってい

た。／それは〔…〕朱子学の一特徴、主知主義的な合理性のしからしむる心の動きだった。神武のむかしにも、白石はいきいきと動く人の姿を見ている。それども古代の神秘はあるだろうが、白石にはその模糊とした神秘の霧をわけて、そのさきにあるものを目でたしかめたいという気持が動く。この合理的な学問志向のゆえに、白石はのちにわが国の古代史を論じた論稿『古史通』において、『神とは人である。わが国の習俗では、およそ尊ぶ人を「加美」と呼んだ』、また尊、命は人の尊称であると記述するに至る。大嘗祭が行なわれないことについて、白石はことさらな感傷を抱かなかった。(藤沢 1991c : (上) 241) 白石の考えをそのまま藤沢のそれと同一視することはできないにせよ、その敗戦体験を考慮すると、天皇観としてはかなり近いものがあつたのではないだろうか。つまり、天皇を神秘化したり、神聖視したりしないのである。そして神秘化・神聖視することによって生ずる権力の在り方に対して批判的な態度を採るわけである。

そのような態度は明治維新の性格への批判的視点と結びついている。それは、清河八郎を主人公とする『回天の門』において採られている態度である。この作品では清河が倒幕によって日本古来の制度として王政を実現する考え方の最初の構想者として捉えられている。「幕府という古い政治の仕組みは、次第に自壊の道をたどり、新しい仕組みが生まれる時期にさしかかっているようだった。模糊としたその新しい政治の仕組みが見えてくる気がした。／——それは、天皇親政か。／幕府という武家がひらいた機構はいくつか変わったが、連綿変らずにつづいて来たものがある。往古はこの国を統べた王家の家系がそれだ。武家の世になってから衰微したとは言いながら、なお四民の上に超越して、たえずひそかな尊崇をささげられて来たその不思議な家系が、甦ってふたたび政

治を統べる世になるのか。その徴候は、すでにあちこちにみえている。／もしそうだとすれば、それを実現する者は、名もない草莽の者なのか、と八郎は思った。それはたぶん、既成の身分の仕組みに飼い馴らされた人間に出来る仕事ではない。」(藤沢 1986b : 282-283)

藤沢は、八郎の「悲劇」を八郎が「草莽」であつたことそのこと自体に求め、そこに明治維新の性格を見るのである。「八郎の悲劇は、八郎が草莽の志士であつた事実そのものの中に、すでに胚胎してはいたのではないか〔…〕。〔…〕明治維新は、草莽からあますところなく奪つたが、報いるところはまことに少なかつたのである。」(「あとがき」、藤沢 1986b : 564)

ここに明治維新への藤沢の批判的視点は明らかであろう。さらに明治維新ばかりではなく、現代に至る近代日本全体への藤沢の同じような批判的視点を見出すことができよう。すなわち、「草莽の志士」八郎が策士として非難されるところに、むしろこの「草莽」を切り捨ててきた「体制側」の姿勢を見ている。「ひとり清河八郎は、いまなお山師と呼ばれ、策士と蔑称される。その呼び方の中に、昭和も半世紀をすぎた今日もなお、草莽を使い捨てにした、当時の体制側の人間の口吻が匂うかのようなのだといえ言ひ過ぎだろうか。」(藤沢 1986b : 564-565)<sup>註23</sup>

ここで問われるべきことは、藤沢の敗戦体験における天皇体験と明治維新以来の近代日本の歴史への認識とがどのように関係するのかということである。天皇の位置付けに関する限り、先に言及したように、藤沢は穏健な態度を採っているようである。しかし、他方で近代日本の歴史が「草莽」を切り捨ててきたことに対して藤沢が批判していることは明らかである。このように近代日本の歴史を批判することは、天皇体験から「君が代」に対して拒絶反応を示すことと繋がっているのでは

ないだろうか。藤沢自身は述べてはいないけれども、藤沢の天皇体験とは近代日本の歴史が「草莽」を切り捨ててきたことへの批判と切り離すことができないであろう。「忠君愛国の価値観」によって「君が代」を歌うことを国民に強制する体制とは、「草莽」を切り捨ててきた当の体制に他ならないのである。

このように藤沢は、時代小説においてと同様に歴史小説においても従来では主人公にならなかったかもしれない人物を多く取り上げるのである。すなわち、登場人物が身を置くところは権力から離れており、すなわち主流のうちではなく、ほとんど常に傍流のうちにあるということである。そしてそれ故にそこには多く「悲劇」が起きるのである。このことにおいて成立する藤沢の作品としては、天皇体験がそのような作品の方向を決める一つの基盤になっていると言わなければならないであろう。

## 5 人間の探求

藤沢は、藤沢自身の関心の対象としての自然および人間のうちそれぞれを異なった仕方で受け止めていたようである。二つのうちで自然については或る確かさを感じ取っていたのとは異なり、人間についてはなお「わからなさ」を感じていたのである。藤沢は、その「わからなさ」故に人間とは何かという問いに迫られて、この問いへの答えを時代小説という形で表現したのであろう。

自然および人間それぞれへの藤沢の態度は、例えば両者への態度との関連において長塚節への親近感を抱く根拠を述べるところに明らかである。「節の作品がとらえている自然ほど、なつかしいものはない。私が歌人の中で、ただ一人節とその作品を記憶するのは、その作品の中に、いまは次第にほろびつつある郷里の自然、機械はまだ登場せず、いたるところに神と人との合作とも言うべ

き風景が見られた村を、まぼろしのように見るせいかもしれない。／[···] 野に生まれたために、いささか節の作品が放つ光を理解出来たのかと思う。すでに人生の峠を越えて晩年にいながら、私にとって人間は、自身を含めてなお混沌として不可解である。わずかに理解がおよぶのは自然だけのように思うことがある。」（『海坂』、節のことなど、藤沢 1990a : 231）ここには、藤沢にとって関心の対象となるものが何か語られている。すなわち、「なつかしい」自然と「不可解」な人間との二つである。かくて藤沢の眼差しは自然に出発し、人間へと向かうのである。そこに藤沢の時代小説がそのような人間の探求として生み出されるわけである。

ところで、やや奇異な感じを抱かせるかもしれないことだが、その人間なるものは不可解なものであって、それへの手がかりが全くないとされているというわけではない。すなわち、藤沢はそのような不可解な人間においても、「不変なもの」があると言うのである。「時代や状況を超えて、人間が人間であるかぎり不変なものが存在する。この不変なものを、時代小説で慣用的にいう人情という言葉で呼んでもいい。」（『時代小説の可能性』、藤沢 1996 : 180）

かくて藤沢の時代小説は、この「人情」という「不変なもの」についてこれを歴史に照らして描き出して、人間とは何かという問いへの一つの答えであることになる。すなわち、「一見すると時代の流れの中で、人間もどんどん変るかにみえる。たしかに時代、人間の考え方、生き方に変化を強いる。たとえば企業と社員、嫁と姑、親と子といった関係も、昔のままではあり得ない。／だが人間の内部、本音ということになると、むしろ何も変っていないというのが真相だろう。どんな時代にも、親は子を気づかわざるを得ないし、男女は相ひかれる。景気がいい隣人に対する嫉妬は

昔もいまもあるし、無理解な上役に対する憎しみは、江戸城中でもあったことである。／小説を書くということはこういう人間の根底にあるものに問いかけ、人間とはこういうものかと、仮に答を出す作業であろう。時代小説で、今日的状況をすべて掬い上げることは無理だが、そういう小説本来のはたらきという点では、現代小説を書く場合と少しも変るところがない、と私は考えている。」(同、藤沢 1996 : 182)「現代小説」との対比はともかく、それとの共通の基盤となっているものへの注目が藤沢の描く人間像を生み出したと言えよう。

ここで留意すべきことは、このことへの注目が「わからなさ」に基づいているということである。「私を時代ものにむかわせるのは、過ぎ去ったもののわからなさではないかと思われる。」(「歴史のわからなさ」、藤沢 1996 : 154)つまり先の「人情」という「不変なもの」とは決して自明のものではないのである。この「わからなさ」のうちに藤沢は時代小説の対象を見出す。「歴史の面白さは、本来わかることの面白さだろうと思う。調べて行くに従って、少しずつ細部が明らかになり、時代なり地形なり、人物像が浮かび上がって来る時、一種の快い興奮を感じることも事実である。しかしその面白さも、それどもまだ埋めつくせない歴史というものの膨大な領域、ほの暗い領域とでもいうようなものの実在感につき当たったときの戦慄には及ばない。私を時代ものの創作に駆りたてるのは、疑いもなくそのような不確かで、しかしいま確かに実在しているものへの想像力なのである。」(同、藤沢 1996 : 157)見られるように、藤沢の時代小説の登場人物は「わからなさ」への問いに一つの答えを与えるものであることになろう。

かくて、藤沢にとって人間というものが「わからなさ」の最たるものである。この「わからなさ」

にどのように接近しうるのか、とえば、おそらく藤沢にとっては「わかっているもの」から「わからないもの」へと遡り、前者を基盤に後者を描くことになるであろう。ここに藤沢の問いの立て方と答えの求め方が示される。そうだとすれば、藤沢は時代を越えて続いているものを言わば規範として取り上げ、そこから他のものに向かうのである。すなわち、その規範を日本の農業において歴史的に蓄積されてきた堆積物としての人間と自然との関係に求め、そしてこの規範を人間と人間との関係に及ぼし、さらにそこから人間の存在の意味を捉えるわけである。このような問いの立て方と答えへの求め方にとって藤沢の農民という出自がその視点を形成する上で大きな役割を果たしていることは言うまでもないであろう。

ここでの規範とは、何か目新しいものでも特別なものでもない。一人一人が日常生活の中で行なっていることのうちにあるものであろう。われわれは人間というものの「わからなさ」の前に立ち止まらざるを得ないのではあるが、しかし、全く手がかりがないというわけではない。日常生活の中で「わかっているもの」こそ、さしあたりその手がかりとなるものであろう。そして、この「わかっているもの」を基盤に少しずつ「わからないもの」へと進んでいく他はないのではないだろうか。このことをめぐって藤沢は、生命の不思議さのいくつかの現れを語り、人間というものの「わからなさ」への問いに答えている。その答えの中からいくつかを取り上げ、本稿の結びとしよう。

藤沢にとって、この「わかっているもの」はまず、逆説的だが、いまここにある生命の不思議さであろう。つまり、われわれに「わかっている」のは、それ自体が何かは「わからない」としても、この生命がわれわれに与えられているということそのこと自体の不思議さである。このことこそ

「わかっている」のであり、出発点となるのである。この生命の不思議さへの驚きを忘れてしまったとき、われわれの心は病んでいることになろう。このことを出発点にして、われわれは人間というものの「わからなさ」への問いに対する答えを求めるわけである。それらは、例えば人間と人間との出会いである親子の縁、男女の愛情、さらに自分自身であることの意味である。以下、それぞれについて藤沢の描写の例を挙げよう。

生命の不思議さについて、例えば『春秋山伏記』では、恋人の死で生きる意欲を失い、そのを心の悩みで足が萎えてしまった娘おきくに山伏大鷲坊が稲にことよせて語る。『稲を見る』／大鷲坊は背中のおきくに話しかけていた。／『きれいだろうが。稲はなして（なぜ）きれいだか。命があって、生きているさげ、きれいだ。わがるがの？稲だって、一所けんめい生きたさげ、こうして稔って、きれいに光るようになった』／『……………』／『おぎくもこれから稔らねばの。そのうち、この稲みてえに、光るようになるぞ』／おきくの小さな含み笑いが聞こえた。（藤沢 1984a : 45-46）この物語では、人間と自然との繋がりが生き生きと描かれている。この背景のもとで山伏は急ぐことなく、娘の気持ちに寄り添いつつ、娘が自然との繋がりを回復していくのを援助するのである。大鷲坊の語る庄内弁は、娘の気持ちをびったりと生命の不思議さに向けさせるのに大きな役割を果たしたであろう。この山伏の立ち居振る舞いは、民衆の中に浸透し、民衆が何を望んでいるのかを明らかにしている。それは、特定の宗教というよりも、その当時の宗教一般の営みがいかに民衆にとって救いとなっていたかを思わせる描写である。

人間と人間との出会いについては、それが哀しいものであると藤沢は語っているかのようである。この出会いの中で親子の縁はとりわけ子ども

にとって宿命的であり、堪え難いこともある。しかし、子どもはこの関係を背負って生きていかなければならない。例えば、『本所しぐれ町物語』の中の『約束』では、その関係によって子どもの将来も決められていくにもかかわらず、子どもはそれを健気に受け止める姿が描かれる。大酒飲みの父親が借金を残して死んでしまったのを、その娘が自分を身売りしてその借金を払おうとする話である。金貸しのおつなにおきちは借金などほっとけと言われるのだが、あくまで借金を背負うと言う。『でもそんな借金は、子供のあんたが知ったことじゃないだろ、ほっときな』／『でも、その借金でご飯をたべたかも知れませんか、知らないふりは出来ません。』／『……………』／『それにあたしが知らないふりをして、死んだおとつアんがみんなにわるく思われるのはかわいそうです』（藤沢 1990b : 169）

おつなをはじめ長屋の連中は、このおきちの態度を持って余している。おきちは身売りの約束を守るといっているのである。「おきちは長い間じつとうつむいていたが、やがて小さな声で、でも親の借金は子の借金ですからと言った。それから顔を上げてつけ加えた。／『それに、もう約束したことですから』／みんなは顔を見合わせた。どの顔にも、出来すぎた返事を聞いた当惑と、かすかな嫌悪感のようなものがうかんでいた。」（藤沢 1990b : 175）子どもをこのような状況に追い込んだものへの怒りや子どもへの同情も消えそうにも思われる。

しかし、作者はそのままにはしておかない。子どもは子どもであることが描かれる。『みなさん、おせわさまでした』／おきちが一人前の大人のように言った。だが言い終わると同時におきちは手で顔を覆ってはげしく泣き出した。泣きじゃくりながら、[女衞の]安蔵のうしろから木戸を出て行くおきちを見送って、それまでおし黙っていた

女たちがいっせいに涙をふいた。やっと十の子供にもどったおきちを見たように思いながらみんなは安心して泣き、口ぐちに元気でねと言った。」(藤沢 1990b : 175-176) この描写によって子どもの一層深い哀しみが描かれ、長屋の人々の思いも描かれるのである。

人間と人間との出会いの中で清々しい友情の姿が描かれる。例えば『蟬しぐれ』で、江戸で学んだ親友与之助が故郷にその師について講義のために帰って来ることを文四郎と逸平とが語り合う場面がそうである。三人の通った塾の師がそのことを喜んでいてことについて「『居駒塾の秀才が天下の秀才になるところだからな。鈍才のおれとしては少々目ざわりなほどに喜んでおられた。』」／文四郎は笑った。妬くことはなかり、とたしなめた。「優秀な友を持つということはたのしいことだ。それに、与之助はひと倍努力したと思うぞ。努力するものは、相応に報われてしかるべきだ」／『おれは努力しなかったからな』(藤沢 1991a : 203) ここで扱っている逸平は、しかし文四郎にとって文四郎の父が派閥争いの結果切腹させられた後にも少年の頃と変わらぬ付き合いを続けている、信頼するに足る友である。彼もまた「努力するものは、相応に報われてしかるべきだ」という考えを受け容れているのである。三人それぞれがそれぞれの仕方で支え合っている姿の描写は、藤沢の時代小説の中でも出色の部分であろう。

友情の描写としてはまた『三屋清左衛門残日録』の主人公で隠居の清左衛門と町奉行佐伯熊太とのやりとりも楽しい。例えば、二人がおいしい酒を酌み交わす場面である。「佐伯の鬢の毛が、いつの間にかかなり白くなっている。町奉行という職は心労が多いのだろう。／白髪がふえ、酔いに顔を染めている佐伯熊太を見ているうちに、清左衛門は酒がうまいわけがもうひとつあったことに気づく。気のおけない古い友人と飲む酒ほど、うま

いものはない。／『今夜の酒はうまい』／清左衛門が言うと、佐伯は湯上げはたはたにのぼしていた箸を置いて、不器用に銚子をつかむと清左衛門に酒をついだ。／『この寒さじゃ、酒でも飲まなきゃ世の中過ごせんぞ、三屋』／『何だ、言うことが支離滅裂だな。酔って来たか』／『なあーに、まだ序の口だ』／町奉行は自分も手酌で酒をつぎ、またはたはたに手をのぼした。」(藤沢 1992 : 408) 友の苦勞への清左衛門の勞わり、そして佐伯の少々ピントの外れた話、これらが溶け合っておいしい酒をますますおいしくするのである。人間と人間との出会いは、なかなかこの友情のようにはいかない。それだけに、これらの描写は読者を和ませる。

では、男女の愛情についてはどうだろうか。人間と人間との出会いが哀しいものであるということは、男女の愛情について痛切に描かれる。例えば『蟬しぐれ』における文四郎(助左衛門)とふく(お福さま)との出会いもそうである。幼なじみの二人は淡い想いを寄せ合っていたが、その想いは実ることなく、二十年余の後一人の藩士と藩主の側室として再会することになる。お福さまの出家を前にして二人の逢瀬の最後の機会に自分たちの想いを語るのである。「『文四郎さんの御子が私の子で、私の子供が文四郎さんの御子であるような道はなかったのでしょうか。』／いきなり、お福さまがそう言った。だが顔はおだやかに微笑して、あり得たかも知れないその光景を夢みているように見えた。助左衛門も微笑した。そしてはっきりと言った。／『それが出来なかったことを、それがし、生涯の悔いとしております』／『ほんとうに?』／『……』／『うれしい。でも、きつとこういうふうになるのですね。この世に悔いを持たぬ人などいないでしょうから。はかない世の中……』」(藤沢 1991a : 462) これは、武士の社会であるが故の「悔い」であり、それに

堪えなければならない哀しさなのかもしれない。

しかし、町人の場合には、藤沢は別の可能性も見ている。例えば、『海鳴り』における新兵衛とおこうの話がそうである。二人の出会いは、現代で言えば「不倫」となるであろう。その時代背景から見て、話の結末はほとんど心中物の「道行き」となりそうなのだが、最後は穏やかなハッピーエンドとなる。

同業組合では新参者ではあるが、成功した紙問屋新兵衛は老いを迎えようとする自分にうろたえている。彼は同業者のおかみであるおこうのうちに「生涯の同伴者」を見出す。このことは家の嫁としていじめられるおこうにとっても同じである。しかし、二人のことを同業者から隠すことはできず、江戸を離れ世間との繋がりを断つことによって、二人は想いを貫こうとするのである。「これで世間とはぶつりつとつながりが切れて、行方も知れない世界に入るのだ。[···]すると、まるでその気配を察したように、おこうが言った。／『新兵衛さん、あたしのためにこんなことになって、済みませんでした』／『それはお互いさまだよ、おこうさん』／『でも、江戸のことは忘れてくださいね。おねがいです』／二人は立ちどまって、顔を見合った。ついで固く手をにぎり合った。新兵衛は野を見た。日の下にひろがる冬枯れた野は、かつて心に描き見た老年の光景におどろくほど似ていたが、胸をしめつけて来るさびしさはなかった。むしろ野は、あるがままに満ちたりて見えた。振りむいて新兵衛はそのことをおこうに言おうとした。」(藤沢 1987b : (下) 288-289)「あるがままに満ちたり」た自然の姿にこそ、それまでの自分を越えていくべき目標があるわけである。

かくて、自然に対する人間の態度は他の人間に対する態度において、一般的に言えば人間と自然との関係は人間と人間との関係において貫かれる

であろう。さらにそのような態度の歩みが自己自身の在り方において、つまり各人の人生にも貫かれるのである。それは、自然の中にあって自然の一つ一つの生命の在り方をどこまでも尊重するという態度である。自己自身もまた自然の一部であり、そして自然の一部でありつつも、自然によって与えられた生命の範囲内で人間はその生命の充実にも努めもし、そこに人間としての生きがいを持つのであろう。そこでは自分自身の存在の意味が問われることになる。

例えば、『三屋清左衛門残日録』の主人公清左衛門は、隠居して初めて、藩主の側用人というそれまでの役目の忙しさの中では思いもしなかった自分自身の存在の意味への問いに直面させられる。彼は隠居であるからこそ可能な役割を果たしてそれなりに忙しい思いもする。しかしその彼に最も強くこの問いを突き付けたのは、身体の不自由にもかかわらず、少しずつ歩く練習をする旧友の姿であった。「こちらに背をむけて、杖をつきながらゆっくりゆっくり動いているのは平八だった。ひと足ごとに、平八の身体はいまにもころびそうに傾く。片方の足に、まったく力が入っていないのが見てとれた。身体が傾くと平八は全身の力を太い杖にこめる。そしてそろそろとべつ足を前に踏み出す。また身体が傾く。そういう動きを繰り返しているのだった。見ているだけで汗ばむような眺めだった。／つと清左衛門は路地に引き返した。胸が波打っていた。清左衛門は後を振りむかずにいそいでその場をはなれた。胸が波打っているのは、平八の姿に鞭打たれた気がしたからだろう。／———そうか、平八。／人間はそうあるべきなのだろう。衰えて死がおとずれるそのときは、おのれをそれまで生かしたすべてのものに感謝をささげて生を終ればよい。しかしよいよ死ぬるそのときまでは、人間はあたえられた命をいとおしみ、力を尽して生き抜かねばならぬ。

そのことを平八に教えてもらったと清左衛門は思っていた。」(藤沢 1992: 436) かくて主人公は、自分自身の人生の問いへの答えを見出したのである。

われわれは、以上のいくつかの例の中に藤沢による人間の探求の核心を見出し、これに学ぶことができるであろう。

## 註

- 1) 時代小説の時間感覚については、幸津 1998 参照。ここでは時間について述べるできない。この点については、広井 1997、同 2001 が参考になる。
- 2) 筆者の眼に触れた限りで以下の文献を刊行年順に挙げておく(単行本のみ、同年刊行のものは50音順)。縄田 1991、尾崎 1996、時代小説の会 1996、別冊宝島編集部編 1996、ファーザーアンドマザー編 1998、寺田 1999、オフサイド・ブックス編集部編 2000「この時代小説がおもしろい!」を研究する会 2000、鷺田 2000、小沢/多田/原 2001、大衆文学研究会編 2001。本来は他国の事情についても考慮する必要があるが、この点は筆者の能力を越えている。それ故その点は限定を付けなければならない。アンソロジーも数多く出版されている。比較的新しいものとして新潮社編 2000a;同 2000b を解説として含むアンソロジーを挙げよう。
- 3) ここに近代市民社会における人間として生きる権利、つまり人権の思想の成立を見ることができよう。この点についての筆者の見解は、幸津 1996 で述べた。
- 4) 例えば、そこには「人情」(勝又浩: 座談会「歴史小説から日本人が見える」における発言、新潮社編 2000b: 794)「『日本人の遠い記憶』、故郷」(同 795) があり、それは「日本人の意識の深層、魂の問題」(同 805) であるとされる。ここには現代の「日本人」が一つのものとして括られ、その上でその「日本人」である人間にとっての生き方への手がかりを与えるものが「遠い記憶」とされるのであろう。そこで問われるべきことは、ここでの「日本人」とは誰のことであり、またここでの「人情」・「記憶」・「意識」・「魂」とはどのようなものであり、それが甦るのはどのような場合なのかということである。
- 5) さしあたり、筆者の眼に触れたものとして以下の文献を刊行年順に挙げておく(単行本のみ、同年刊行のものは50音順)。向井 1994 (= 同 1998)、常磐ほか 1995、廣瀬 1997、文藝春秋編 1997、山形新聞社編 1997 (= 同編 2000)、新人物往来社編 1998、中島 1998、佐高 1999、新船 1999、山形新聞社編 1999、松田 2000、小菅 2001、文藝春秋編 2001、高橋 2002。
- 6) この点についての筆者の見解は、幸津 1996、2001 参照。
- 7) この問いに答える際に次の解釈は示唆に富んでいる。すなわち、藤沢の時代小説の「原液」(桶谷秀昭「藤沢周平氏時代小説の原液」、文芸春秋編 1997: 179) がその市井小説に見出されるとする解釈である。この解釈からすれば、その「原液」がその作品全体に広がって一つの社会認識にまで広がっているという答えになるであろう。その場合の社会とは、人間同士の「共感」・「同苦の感情」(同、180) が根底をなす社会である。
- 8) この点で、藤沢の時代小説に「負を生きる物語」を見出す高橋 2002 の指摘は重要である。同: 28-46 参照。

- 9) この点については清原康正の指摘は説得的である。「解説」、藤沢 1984c : 310参照。
- 10) この点について山本周五郎との対比で藤沢の小説は「ぎりぎりの最終地点の一步手前」に止まり「小説という枠組みの中で解答はあるのですよ、という前提で書き進んでいる小説」であるというコメントがなされる。鷺田 2000 : 183-185参照。また、このような人間はどの時代にも見出される。この点について、「普通の人、いつの時代にも生きている人間たちの典型を描いた」藤沢に「その時代にしか生きられなかった人間の、その時代が持つテーマのぎりぎりのところを、その人が無意識にしか感じ取れなかったようなところまで含めて掬いとった」司馬遼太郎が対比されるということ、その点に藤沢の小説家としての限界を指摘するコメントが表明されることもある。同、190-191参照。その場合、問題は「その時代が持つテーマのぎりぎりのところ」とは何かである。少なくとも権力というものの理解については司馬遼太郎が捉えたものは、その時代を越えたものではなかったと言わざるを得ない。清河八郎をどう描くかをめぐって藤沢と司馬両者の描き方の違いについて註22参照。われわれが時代小説に何を求めるのかについての答え方に違いが現われるであろう。山本周五郎との対比については、向井 1998および原章二「時代小説の美と思想—山本周五郎『ながい坂』と藤沢周平『風の果て』を読む」小沢／多田／原 2001 : 125-200参照。山本周五郎『ながい坂』と藤沢周平『風の果て』両者の主人公は共通の設定が見られる。両者とも下級武士出身ではあるが、藩の中で一步一步自己の居場所を確保し、遂に城代ないし筆頭家老の地位にまで立身出世する。しかし、これらの作品に関する限り、両者の描き方は権力について異なっている。前者では、権力そのものについて疑いがないのに対して、後者では権力の魔力についても見落とされていないように思われる。本文4参照。
- 11) この点について、『白き瓶』『回天の門』『一茶』『義民が駆ける』の男たちが「それぞれに強烈な憧れと根性を持ったど不敵たち」[強調は原文]とする指摘に首肯できる。中島 1998 : 86参照。
- 12) この時期の藤沢作品についてはそのような解釈がなされている。例えば縄田一男は『驟り雨』について「私小説的な根っこ」を見ている。座談会「歴史小説から日本人が見える」における発言、新潮社 2000b : 794。これについては藤沢の人生と作品との対応についてむしろそれは北斎にではなく、広重にであるとして作者である藤沢に「異議申立て」をする広瀬誠の示唆に富むコメントもある。すなわち、藤沢は「その個人的で特異な明細をつぶさに書」くことをしない、「広重がくたとえ奇想が湧いても、北斎のように描かない」とおなじように。インパクトに頼らず淡々と何度も何度も『あたりまえ』の人生を切りとってゆく。それが真実を描く最善の方法だと、藤沢周平は安藤広重に託して宣言したのである。」広瀬 1997 : 199-200, 204。
- 13) この点についての桶谷秀昭の解釈に同意しうる。広重の芸術は、「あるがままの風景に屈従しつつ、そのふところに参入する」という。同「武家と市井」、文芸春秋編 1997 : 132。
- 14) 一茶の句については『一茶俳句集』のページ・句番号を各句の後に示す。[]内は同書

に示された原本の表現である。

- 15) 歌の表記は『長塚節歌集』に従う。以下同じ。
- 16) 左千夫の「能動的な主観」が自然への農民の態度にどのように関わるのかについては別に論じられなければならないであろう。しかし、この点は筆者の能力をも本稿の範囲をも越えているので指摘するに止めたい。
- 17) 引用は『現代日本文学全集6』による。また現代的表記については長塚 1970参照。
- 18) この点でおそらく同じ時代小説でも、体制内のヒーローあるいはアンチ・ヒーローを描く例えば池波正太郎の『鬼平犯科帳』・『剣客商売』・『仕掛人・藤枝梅安』シリーズなどとは異なるであろう。悪党・犯罪・捕物・陰謀を描く藤沢の作品としては、例えば『天保悪党伝』・『獄医立花登手控え』シリーズ・『彫師伊之助捕物控え』シリーズ・『霧の果て神谷玄次郎捕物控』・『闇の歯車』・『闇の傀儡師』などが挙げられるが、池波のものとの違いはおそらく権力の捉え方にあるであろう。ただし、池波正太郎の『真田太平記』シリーズは藤沢の『密謀』と同時代を取り上げ、なお全国未統一の状況のもとでの民衆の闊達な動きが描かれている。そこでは例えば、後者の「草の者」と同様の「真田忍び」が活躍するのだが、このような点で上記三つのシリーズとはやや異なっていると思われる。取り上げられた時代がそのような描写を可能にしたということかもしれない。
- 19) この点で、為政者の在り方への問いに対する答えとして「農は国の元」「国の本は民」という捉え方のうちに藤沢周平の思いの直接的表明を見る新船海三郎の解釈は示唆的である。同 1999: 59参照。また『蟬しぐれ』を例として、この作品に「力のあるものが

力のないものの人生をねじ曲げていいのか」という権力への抵抗あるいは反権力のテーマが隠されていることを読み取る松田静子の指摘にも同じ視点を見ることができよう。同 2000: 129参照。司馬遼太郎と藤沢周平との違いについての佐高信の言及もこのことに関わるであろう。同 1999: 12-36参照。

- 20) 米沢藩については、「忠臣蔵外伝」の趣のある『用心棒日月抄』に吉良上野介の実子の養子先上杉家として登場する。藤沢 1981a: 339参照。
- 21) 藤沢の弟小菅繁治の回想によれば、敗戦の日の夜、藤沢は敗戦をめぐって「この戦争を始めたこと自体今から考えると無理があ」ったのであり、「日本人は過去の歴史に学ばない人種」と語ったという。そしてその当時の権力者に批判的であったようである。「戦争の始まった当時から、負け戦になると予想していた人もいたろうが、それを口に出来ないのが軍部に牛耳られた独裁政治の怖さだ。これを反面教師にしなけりゃ、犬死にに等しい死に方をした無数の霊は浮かばれまいよ」と。小菅 2001: 133-134参照。
- 22) この点は、藤沢に限られるばかりではなく、一般に時代小説において言いうるであろう。もちろん例外がないわけではない。そのような例として隆慶一郎の『花と火の帝』が挙げられるであろう。この作品をはじめ隆の諸作品に現われる「道々の者」は諸国を渡り歩き、戦国大名の権力にも対決するが、しかし天皇には忠実であるとされる。そのような「道々の者」についての歴史学の成果に依拠して、隆は通常の歴史小説の枠を超えた『影武者 徳川家康』の場合のように大胆にそのような歴史もあったかもしれ

ないと思わせるような歴史像を描いてみせる。従来の歴史小説の主人公が英雄に求められたのに対して、同じ主人公を取り上げながらも全く別の視点から取り上げているというのは新しい方向である。これも一つの方向であろう。しかし、これは藤沢の採る方向ではない。

- 23) 同じく清河八郎を対象にした司馬遼太郎の八郎像は「『草莽を使い捨てにした、当時の体制側の人間』の立場に立って書かれている」とし、藤沢周平の八郎像をその「司馬への抗議」として捉える佐高信の指摘は示唆するところが多い。佐高 1999: 37-52参照。司馬は八郎を将軍になるという「野望」の持ち主として描く。「たとえば皇命に反すれば守護職、所司代といえども斬る、というのである。いいかえれば幕府よりも上位の新機関がここに樹立したわけであり、ついに清河の野望が達せられた。清河はこの瞬間、事実上の新将軍になった。あとは浪士組の名において天皇を擁しさえすればよく、その手は、むかし木曾義仲をはじめ織田信長、豊臣秀吉などの歴代の霸王がやってきたところである。」(司馬 2001: 90/57-96参照。) 司馬の関心は権力を誰が掌握するかに向けられているのであって、それがどのような性格なのかは問われないのである。ここでの両者の違いが作風の違いによるのは当然のことである。しかし、そればかりではなく、時代・歴史小説が「日本人」を描いていると言われるとき、その「日本人」とは誰のことなのか問われているのであり、さらにそもそも時代・歴史小説は何を描くのか、というその存在理由が問われているのである。「日本人」が描かれるべきだとすれば、そのとき庶民が描かれないのは

不思議だということになろう。だが不思議なことに、司馬が「祖国防衛戦争」とする日露戦争を対象にしたその『坂の上の雲』では兵士以外の国民、例えば女性のこの戦争への対応についてはほとんど描いていないのである。この点について幸津 2001: 121で指摘しておいた。

文献目録(藤沢の短篇小説・エッセイについては、単行本の題名・ページを、単行本については、非常に多数なので、作者の小説世界を端的に示す題名のみを挙げる。本稿で取り上げえなかった作品も挙げておく)

## 1 主題的に取り上げた文献

### 1.1 藤沢周平の作品

藤沢周平	1978	『暗殺の年輪』文春文庫
同	1981a	『用心棒日月抄』新潮文庫
同	1981b	『闇の菌車』講談社文庫
同	1981c	『一茶』文春文庫
同	1982a	『春秋の檻 獄医立花登手控え ①』講談社文庫
同	1982b	『時雨のあと』新潮文庫
同	1982c	『喜多川歌麿女絵草紙』文春文庫
同	1982d	『冤罪』新潮文庫
同	1982e	『雲奔る 小説・雲井龍雄』文春文庫
同	1983a	『橋ものがたり』新潮文庫
同	1983b	『長門守の陰謀』文春文庫
同	1983c	『神隠し』新潮文庫
同	1983d	『消えた女 彫師伊之助捕物覚え』新潮文庫
同	1983e	『風雪の檻 獄医立花登手控え ②』講談社文庫
同	1983f	『隠し剣 孤影抄』文春文庫
同	1984a	『山伏春秋記』新潮文庫

同	1984b『隠し剣 秋風抄』文春文庫	同	1992『三屋清左衛門残日録』文春文庫
同	1984c『闇の傀儡師(上)(下)』文春文庫	同	1993『天保悪党伝』角川文庫
同	1984d『弧剣 用心棒日月抄』新潮文庫	同	1994『凶刃 用心棒日月抄』新潮文庫
同	1984e『愛憎の檻 獄医立花登手控え③』講談社文庫	同	1995a『ふるさとへ廻る六部は』新潮文庫
同	1984f『又蔵の火』文春文庫	同	1995b『義民が駆ける 改版』1980、中公文庫
同	1985a『逆軍の旗』文春文庫	同	1996『周平独言 改版』1984、中公文庫
同	1985b『霧の果て 神谷玄次郎捕物控』文春文庫	同	1997『半生の記』文春文庫
同	1985c『密謀(上)(下)』新潮文庫	同	1998『静かな木』新潮文庫
同	1985d『人間の檻 獄医立花登手控え④』講談社文庫	同	2000a『漆の実のみのる国 上下』文春文庫
同	1985e『よろずや平四郎活人剣(上)(下)』文春文庫	同	2000b『日暮れ竹河岸』文春文庫
同	1986a『漆黒の霧の中で 彫師伊之助捕物覚え』新潮文庫	同	2002『早春 その他』文春文庫
同	1986b『回天の門』文春文庫	1.2 関連する基本文献	
同	1987a『刺客 用心棒日月抄』新潮文庫	小林一茶	1990『新訂一茶俳句集』丸山一彦校注、岩波文庫
同	1987b『海鳴り(上)(下)』文春文庫	長塚 節	1933『長塚節歌集』1956改版、斎藤茂吉選、岩波文庫
同	1988a『風の果て(上)(下)』文春文庫	同	1970『土』岩波文庫
同	1988b『ささやく河 彫師伊之助捕物覚え』新潮文庫	正岡子規／伊藤左千夫／長塚節	1955『正岡子規・伊藤左千夫・長塚節集 現代日本文学全集 6』筑摩書房
同	1988c『決闘の辻 藤沢版新剣客伝』講談社文庫	正岡子規／伊藤左千夫／長塚節／高浜虚子／河東碧梧桐	1975『日本の詩歌 3』中公文庫
同	1988d『白き瓶 小説 長塚節』文春文庫		
同	1989『花のあと』文春文庫		
同	1990a『小説の周辺』文春文庫		
同	1990b『本所しぐれ町物語』新潮文庫	1.3 他の作家の作品	
同	1991a『蟬しぐれ』文春文庫	池波正太郎	1974-1994『鬼平犯科帳(一)―(二十四)』文春文庫
同	1991b『たそがれ清兵衛』新潮文庫	同	1973-1989『剣客商売①—⑯』[各巻毎
同	1991c『市塵(上)(下)』講談社文庫	同	

- の題名あり] 新潮文庫
- 同 1980-1993 『仕掛人・藤枝梅安』[1-7: 各巻毎の題名あり] 講談社文庫
- 同 1974-1983 『真田太平記 (一) — (十二)』[各巻毎の題名あり] 新潮文庫
- 司馬遼太郎 1999 『坂の上の雲 (一) — (八)』 文春文庫
- 同 2001 「奇妙なり八郎」、『幕末』 文春文庫、55-96
- 隆慶一郎 1993 『花と火の帝 (上) (下)』 講談社文庫
- 同 1989 『影武者 徳川家康 (上) (中) (下)』 新潮文庫
- 山本周五郎 1966 『ながい坂 (上) (下)』 新潮文庫
- 2 研究文献
- 尾崎秀樹 1996 『歴史・時代小説の作家たち』 講談社
- 小沢信男／多田道太郎／原章二 2001 『時代小説の愉しみ』 平凡社新書
- オフサイド・ブックス編集部編 2000 『大江戸小説・実況中継』 彩流社
- 幸津國生 1996 『現代社会と哲学の欲求—いま人間として生きることと人権の思想—』 弘文堂
- 同 1998 「時代小説の時間感覚と人間像—藤沢周平の作品を手がかりに—」 『社会福祉』 日本女子大学社会福祉学科、38、1-30
- 同 2001 『「君死にたまふことなかれ」と『きけ わだつみのこえ』・「無言館」——近代日本の戦争における個人と国家との関係をめぐる——』 文芸社
- 小菅繁治 2001 『兄 藤沢周平』 毎日新聞社
- 「この時代小説がおもしろい!」を研究する会 2000 『この時代小説がおもしろい!』 扶桑社
- 佐高 信 1999 『司馬遼太郎と藤沢周平「歴史と人間」をどう読むか』 光文社
- 時代小説の会 1996 『時代小説百番勝負』 ちくま新書
- 新人物往来社編 1998 『藤沢周平読本』 新人物往来社
- 新潮社編 2000a 「歴史小説から日本人が見える」 『歴史小説の世紀 天の巻』 新潮文庫 777-806
- 同 2000b 「歴史小説から日本人が見える」 『歴史小説の世紀 地の巻』 新潮文庫 776-806
- 新船海三郎 1999 『人生に志あり 藤沢周平』 本の泉社
- 大衆文学研究会編 2001 『歴史・時代小説ベスト113』 中公文庫
- 高橋 敏夫 2002 『藤沢周平—負を生きる物語』 集英社新書
- 寺田 博 1999 『決定版 百冊の時代小説』 文藝春秋
- 常磐新平ほか 1995 『藤沢周平を読む』 プレジデント社
- 中島 誠 1998 『藤沢周平論』 講談社
- 縄田一男 1991 『時代小説の読みどころ』 日本経済新聞社
- 広井良典 1997 『ケアを問い直す—〈深層の時間〉と高齢化社会』 ちくま新書
- 同 2001 『死生観を問い直す』 ちくま新書

- 廣瀬 誠 1997 『藤沢周平。人生の極意』 鷺田  
小彌太監修、PHP研究所
- ファーザーアンドマザー編 1998 『[新装版] 時代  
小説ベスト100』 ジャパン  
ミックス
- 文藝春秋編 1997 『藤沢周平の世界』 文春文庫
- 文藝春秋編 2001 『藤沢周平のすべて』 文春文庫
- 別冊宝島編集部編 1996 『別冊宝島289 この時  
代小説を読まずに死ねるか』  
宝島社
- 松田静子 2000 『藤沢周平の魅力』 荘内日報社
- 向井 敏 1994 『海坂藩の侍たち—藤沢周平と  
時代小説—』 文藝春秋
- 同 1998 『海坂藩の侍たち—藤沢周平と  
時代小説—』 文春文庫 (= 向  
井 1994)
- 山形新聞社編 1997 『藤沢周平と庄内—海坂藩を訪  
ねる旅—』 ダイアモンド社
- 同編 1999 『続 藤沢周平と庄内 —海坂  
藩の人と風—』 ダイアモンド  
社
- 同編 2000 『藤沢周平が愛した風景 —庄  
内・海坂藩を訪ねる旅—』 祥  
伝社黄金文庫 (= 山形新聞社  
編 1997)
- 鷺田小彌太 2000 『時代小説の快楽』 五月書房