

広重への旅へ誘われ～藤沢周平、作風の変遷～

鶴田武志

はじめに

毎年のように映像化されるなど 2010 年代になっても藤沢周平作品の勢いは止まらない。特に 2017 年には没後 20 年を迎え藤沢周平作品を改めて注目しようとする動きがあった。『サライ』（小学館 2017・1）における「大特集 藤沢周平」や『いまこそ読みたい藤沢周平』（宝島社 2017・4）などの出版物はその代表的なものであるが、それに先駆けたかのように放映されたテレビドラマ「ふつうが一番 作家・藤沢周平 父の一言」¹（TBS 2016・7・4）では、作品そのものではなく藤沢周平本人へも関心が向けられていて興味深い。作家のイメージと作品のイメージが合致して捉えられているからこそ成立する企画だからだ。タイトルにもなっている「ふつうが一番」は、藤沢の娘、遠藤展子によれば、プロデューサーの石井ふく子によるものだが、奇しくも藤沢の生前の口癖であったという²。「ふつうが一番」、このような思いは、藤沢自身の言葉にも散見される。例えば、藤沢が元同僚の渡辺としに出した書簡では「働き、家庭を作り、子どもを育てにかかっていたし、そこにしあわせを感じていましたから、あれの死は僕の幸福感を微塵に砕いてしまった」³と妻の死に対して吐露しているが、ここには療養生活で健康を損なった経験から来る「ふつう」の生活への渴望とそれが失われた絶望がある。また、自身の父について、次のように記している。

私の父は、生きていた間は嘗々と働き、死ぬときにも何ひとつ書き残さなかった。父の人生はそれできちんと完結している。余分な夾雑物のようなものは何もなかった。男の生き方としては、その方がいさぎよいのではないかと思うことがある。（「あとがき」『周平独言』1981・8）

生きていく以上あったであろう様々な艱難辛苦を殊更に語るでもなく、真面目に働き、子を育て肅々と人生を全うした父を評価する。そして、自分自身をそんな父の「不肖の息子」と語る藤沢の一種自虐めいた物言いにも「ふつう」であることを務めて求める心持が察せられる。彼の「ふつう」は、幸福感だけではなく絶えぬ苦勞やどうにもならない挫折などを含みこんで、それでも生きていくこと、普段通りの生活全体を指しているのだ。

こうした藤沢の「ふつう」への指向が、作品全体に通底しているというのが藤沢作品の一般的な評価だ。確かに藤沢周平の作品に登場する人物たちは歴史上の偉人よりも無名の一藩士、市井の人々といった場合が多く、そして彼らの生活が丹念に描かれていることが特徴的である。中野高次は次のように述べる。

中野「藤沢周平の小説には、昔の日本人はこうだったのか、かつての日本人はかくありしか、という深い郷愁みたいなものを喚び起こすものがある。（中略）よく舞台になる海坂藩。あの北国っ

ばい描写がいいなあ。微妙な四季の移ろいが、じつにみずみずしい筆致で描かれている。(中略)
要するに辛抱とか忍耐とか、思いやり、慎み、恥じらい、そういう日本の美德が生きていた時代
であり人間ですよ。」(秋山駿×中野高次「『美しい日本の人間』を書いた人」『藤沢周平のすべて』
(文藝春秋 1997・4))

中野は、藤沢の育った庄内地方の風土を織り込んで作った架空の藩、海坂藩の緻密で細やかな描写が
読者を魅了すると言う。そして、風土に根差した人々の耐え忍ぶ心情や振る舞いが、読者の原風景と
して郷愁を呼ぶのである。人物たちの置かれた状況と心情の接続は剣劇でも同様である。寺田博は、
隠居の老人が藩命により一介の武芸者と豹変していく「ただ一撃」(『オール讀物』1973・6)につい
て次のように述べる。

逆転勝ちの剣法はこの作者の一つの特徴と言えるかもしれない。(中略) ちゃんばら愛好家であ
る当方としては、さらにもう一つ、老残の剣士の内面と剣戟の表現にいつも引きつけられてきた。
(寺田博「受けの剣、老いの剣」『藤沢周平のすべて』(文藝春秋 1997・4))

藤沢は技や体の動きをかなり細かく描写するが、そこに登場人物たちの心情が重ねられ、物語の展開
と密接に絡んでいく。その巧緻に長けた構成に魅せられていると言うのである。そして、これらの人
物は名だたる剣豪ではない。一介の、無名の武士に過ぎない。日々の鬱屈に耐え忍びながら、それ
でも何とか生きていこうとするどこにでもいる人間である。彼らに寄り添う物語の語り口は優しい。そ
の語り口の鮮やかさは、井上ひさしをして「まことにすがすがしい甘さ。読み終えてしばらくは、人
を信じてみようという気持ちになります。」⁴とさせている。井上は、藤沢作品の文体から地道に生
きる人々への温かい眼差しを読み取っているのである。

ここまでの藤沢作品に対する読者の評価をまとめるならば、藤沢の「ふつう」への憧憬が、ある時
は海坂藩という架空の風土として、ある時は剣劇描写として、またある時は庶民の生活描写として微
に入り細に入り描かれていることが魅力として捉えられていると言える。つまり、作家と不可分な作
品群として扱われている。

勿論、作家と作品は別物である。藤沢は、自作(特に初期作)が私小説的であることを認めている
が、海坂藩がそうであるようにどこまでも虚構に落とし込んでいる。そのように考えると、必然的に
藤沢の「ふつう」への指向はどのように醸成されて作品化されていったのかという疑問に行き着く。
そこで本稿は、藤沢周平作品の初期から晩年まで幾度もモチーフとして扱われた浮世絵を題材にした
小説群を中心に据え、その作風の変遷を追ってみたい。そして、このことは、藤沢作品に通底する名
もなき庶民、下級武士を見つめる眼差しの正体を解き明かすことにもなるだろう。

なお、作中で引用する浮世絵で特に重要なものは太文字で印し、本稿末尾にその絵を掲載したので
参照されたい。

1、「浮世絵師」から「溟い海」へ ～安藤広重の発見～

(1) 「浮世絵師」における北斎の不甲斐なさ

藤沢周平の文壇デビュー作「溟い海」（『オール讀物』1971・6）とされるが、2008年に原稿が発見された「浮世絵師」（『忍者読切小説』1964・1）が原形と考えられている。これは、藤沢がデビュー以前より浮世絵に関心が高かった、言い換えれば浮世絵ものは藤沢作品の原点ということの意味する。この二作は、晩年の葛飾北斎に材を取る。新進気鋭の浮世絵師としてスターダムにのし上がっていく出世物語でもなく、舞台「北斎漫画」のような享樂を尽くした人生でもなく、名声を得ながら満足することなく老いていく男の姿を藤沢は選んだ。晩年の北斎の氣質を表すものとして、「富嶽百景」跋文は有名である。

己 六才より物の形状を写の癖ありて 半百の此より数々画図を顯すといえども 七十年前画く所は実取るに足るものなし七十三才にして稍、禽獸虫魚の骨格草木の出生を悟し得たり故に八十六才にしては益々進み 九十才にして猶、其奥意を極め 一百歳にして正に神妙ならんか 百有十歳にしては一点一格にして生るがごとくならん願わくは長寿の君子 予言の妄ならざるを見たまふべし（「富嶽百景」跋文）

自身を年齢を経るごとに益々、腕が冴えわたっていく天才であると豪語する一文である。どこまでも世間を食った、享樂的で傲岸不遜な自信に満ちた姿が、目に浮かぶような言葉だ。しかし、既に絵師としての名声を得ている大家にしては、大言壮語が過ぎて品がないとも読める。藤沢はここに晩年の北斎の余裕の無さを見る。名声に固執する老醜とそうせざるを得ない世間への嫉妬、そして孤独を汲んでいく。藤沢自身が抱える鬱屈⁹を北斎の中に見つけたのだ。「溟い海」を執筆するまでについて、藤沢自身は次のように語る。

書いているときには気づかなかったが、活字になったものを読むと、いかにも四十を過ぎ、そろそろ先も見えて来た中年サラリーマンが書いた小説になっていたようである。主人公の北斎、あちこちで私自身の自画像になっている。（藤沢周平「「溟い海」の背景」『週刊文春』1979・10・4）「溟い海」をして、藤沢の私小説的なものを抱えている。その習作とも言える「浮世絵師」となると、そのことはよりプリミティブに表れてくる。「浮世絵師」から「溟い海」とも、老境の域にある葛飾北斎が、新進気鋭の安藤広重が描いた「蒲原」の絵に衝撃を受けるという物語の軸は同じである。だが、その作品としての完成度は大きな差がある。その差異については、國弘正義「「溟い海」と「浮世絵師」 藤沢周平初期短編の世界(1)」（『聖泉論叢』2008）に詳しいが、一番の大きな違いは結末部分である。「浮世絵師」では、広重の才能を前に心折れた北斎が息子の嫁であるお千絵に次のように告白する。

「広重という男だ。おそろしい男だ。心底負けてしまったわい。あーあ、何にもものこっちゃいねえ、絵も駄目。金もなくなった。俺が北斎だと言っても、世間の人は誰も驚かねえ。疲れてしまったわい。」（中略）お千絵に話した後は悲しみは淋しさに変わった。（「浮世絵師」）

ここには完膚なきまでに世間に打ちのめされた男の姿がある。「疲れてしまったわい」という諦めきつ

た言葉を吐くことで、何も残らなかった己の人生の空虚さを実感する。だから「淋しさ」が妥当なのだ。自分と世間に絶望し、投げやりになっている。そして、そんな北斎に言葉をかけるお千絵はどこまでも優しい。

「可哀想なお父様。でもあたしは、お金も何もない駄目なお父様のほうが好き。元気を出してちょうだい」思いがけなく、溢れるほどの涙が老絵師の頬を濡らした。(中略)長い孤独な闘いが終わったことには気づかなかった。(「浮世絵師」)

あり得ないほどに感傷的な結末である。北斎は世に抗い続けて遂には負け、名声もお金も失ってしまうことでようやく苦しみから解放される。ここには「自分は悪くないのだ」と許され満足する、呆けた老爺の姿しか浮かび上がってこない。この結末では、この後の北斎が絵筆を握ることはないと確信させる。この結末について、國弘正義は「ここで泣いているのは藤沢自身であり、慰めているのは亡妻悦子だといってもよい」(前掲：國弘)と述べているが、先述の藤沢の発言と照らし合わせても妥当な評価だろう。疲れ果て鬱屈から解放されたい、救済されたい...そんな藤沢の思いがダイレクトに出てしまっているのだ。作家の気分が虚構化されることなく生のまま出ているこの結末を、高橋敏夫は「安易なラストは、北斎の鬱屈の希薄さを物語る」⁶とし「鬱屈の取り扱いをめぐるこうした手痛い失敗」⁷と断じている。「浮世絵師」の北斎は自身の内面に向き合うことなく、外的な要因を言い訳に女性に逃げていくそんな人物にしかなり得なかったのである。

(2) 広重が抱える鬱屈の発見 ~ 「溟い海」の表現構造

「溟い海」における北斎の苦悩と鬱屈は、「浮世絵師」のそれとは違い、絶えることなく内面から湧き出て、彼自身を焦がしていくように描写される。

音羽護国寺の境内で、達磨を描いた。(中略)評判を聞いて集まった人人が見まもる中で、百二十畳敷の紙をひろげた上に、藁幕で墨絵を描きあげるのである。米粒に躍動する雀二羽を描いたのもその頃である。(中略)それが、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だったことを、だ。(中略)月並みなものに爪を立てたくなるもの、世間をアッ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、奥深いところに凄み、猛ましい身振りで歩き回ることをやめない。(「溟い海」)

ここで出てくる巨大な達磨の絵、その逆に米粒に描いた雀二羽というのは、北斎の人々をアッと驚かせる豪放磊落さ、自由な江戸っ子気質を示すものとしてよく知られるエピソードである。しかし、「溟い海」では、そのエピソードを「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」だとする。絵のオ以外を持たぬがゆえに自分自身の存在を世間に証明し続けなければならなかったこと、そうして得た名声が長続きせず人々が飽きていくことへの焦燥感と孤独感、老いてなおそれに苦しめられる暗い情念が込められている。この暗い情念は、誰にも理解されないがゆえに北斎の中で轟々と燃え続け、北斎自身を焦がしていくのだ。

そして、この抱え続けた懊悩と鬱屈こそが、物語を駆動させていく。つまり、「浮世絵師」では北斎にとって予期せぬ外的要因に過ぎなかった広重が、「溟い海」では北斎の暗い自負と鬱屈によって、

その心中で脅威として醸成するように描かれていく。それは、広重本人や描いた風景画に直接触れず、伝聞として伝わる広重に脅かされることから始まる。まず版元の嵩山房新兵衛から、広重の「東海道五十三次」について聞かされる。

「風景かいね」一番気になっていることを北斎は訊いた。胸の動悸は、おさまっていた。「さよう」小林新兵衛は、少し顔を伏せて、考える表情になった。「風景には違いないのだが…」と言って、新兵衛は言葉を切り、北斎をじっと見つめた。北斎を、それはなぜか疎んじたような眼だった。「先生のおっしゃる風景と、多分、少し違うと思いますよ」北斎の胸を、冷たいものが通り過ぎた。（「溟い海」）

新兵衛の北斎に対する「疎んじたような眼」と風景画の第一人者たる自分と「少し違う」という情報が噛み合うとき、北斎には理解できない新しい風景画の存在を予感してしまう。しかも新兵衛は商売人である。売れるか売れないかの冷徹さだけで絵を見ている。次は北斎に頼まないかもしれないのだ。その焦りゆえに弟子の辰斎に聞くが、それでも「東海道五十三次」の正体は要領を得ない。

一見して平凡な、だがその平凡さがむしろ特殊であるような絵だと、辰斎は言うのだ。（中略）だが、それだけでは、北斎の眼の裏には、何も浮かんで来ないのだ。手探りするもどかしさが、むしろ強まった気がした。（中略）心の底深いところに、懼れがある。それは北斎がこれまで経験したことがない、ほとんど怯えに近い感情だった。見れば、そこにあるいは。彼を凌ぐ風景画の名手を見出すことになるかも知れない、と北斎は思った。そのとき前人未踏、古今独歩の風景描き北斎の名声が地に墮ちるのだ。（「溟い海」）

「平凡らしさが特殊」という撞着表現が北斎の心をかき乱す。更に言えば、北斎と言えば、「遠江山中」（「富嶽三十六景」）にて、木挽きの様子を画面一杯に取り、現場の様々な三角形を配置しつつ、その奥に覗く丸みを帯びた富士山の三角形を引き立たせていく画面造形の面白さを作り出す、「凱風快晴」（「富嶽三十六景」）では、早朝の朝焼けで赤に染まっていく富士山を堂々とした構図で切り取ることで微動だにしない力強さを演出する、など技巧に技巧を凝らした風景画を得意とする絵師である。そんな彼にとって「平凡らしさ」が絵師としての特徴になるとは思いも寄らない。だからこそ「北斎の眼の裏には、何も浮かんで来ない」。自身の絵師としての自負の埒外にある得体の知れないものに恐怖を抱くのは当然と言える。

また、引用箇所でもう一つ重要なのは、「東海道五十三次」を「見れば」その凄さを分かってしまうということだ。これは、分かってしまう自分によって、自分の築いた名声を崩壊させることへの恐れを意味する。北斎は名声という過去の栄光にしがみつき、自分が若い才能を見出してしまうことに怯える。これは「東海道五十三次」がどういうものであるか以前の問題だ。北斎は自分自身の暗い情念に追い詰められていくのである。

そして北斎は遂に広重本人に相對する。北斎の「必死の恫喝」で絵師としての名声を築いたその生き方が、そして心のうちに抱えた焦燥が、広重へかけた言葉を刺々しい揶揄にする。しかし、相手は動じない。

広重は、眼をあげて微笑した。北斎の言葉が包んでいる毒を、敏感に感じ取ったようだったが、

微笑は柔らかかった。その微笑に、北斎はふと気圧されるものを感じた。意外に強靱なものが、商人のような顔の下に隠されているようだった。(中略) 北斎には、その微笑が傷つくことのない軟質の壁のように見えた。(「溟い海」)

風景画の大家たる北斎を前にしても広重の柔和な表情は崩れない。崩れない微笑の奥に宿る強い意志は、絵師としての自負に他ならない。絵師として腕一本で世間を渡ってきた北斎だからこそ、かつての自分と同じ自信を持つ若き才能に気圧される。ここでも広重をとおして自分の感情に負けている。この負けそうな気持ちに止めを刺すのが、広重の「東海道五十三次」の16番目「蒲原 夜之雪」である。そして恐れは現実として突きつけられる。

東海道がもつ平凡さの、ただならない全貌が浮かび上がってきたのである。(中略) 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思った。恐ろしいものをみるように、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、巨峰北斎が崩れていく音が、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。(「溟い海」)

北斎は、自身が恐れたとおり、「蒲原」の絵一枚から、広重の才能とその風景画の持つ力を読み取れてしまう。広重にあるのは、哀歎が息づく一番の風景を的確に掴み、切り取るという才覚である。そして、的確であるがゆえにいらぬ技巧を施さず、素材を活かすように描くのだ。技巧に技巧を凝らす北斎とは真逆の才能の恐ろしさを一目で分かってしまう。更にその風景画から北斎は闇の持つ静けさと雪の音という微かな音まで感じ取る...「あるがまま」であるがゆえに現実的で嘘がない...だから絵から蒲原の音が聞こえてくる。「東海道五十三次」から垣間見える広重の才覚に圧倒されている北斎のさまを聴覚で描いているのだ。故に静かな闇と雪の音が、北斎の自信を砕く音と呼応し、彼は眼を瞑らざるを得なくなる。絵師としての自負が崩壊した後は、敗北感と絶望しか残らない。北斎には、広重を憎むしか逃げ道がないのだ。だから、自分自身を追い詰めた自信家の広重を排除するため、暴力という絵師にあるまじき手段を講じようと画策することになる。このくだりは、本作における北斎の老醜の臨界点とも言える。

ここまでの検討から、北斎の言いようのない焦燥感と孤独感が、広重への恐怖を産み、なまじ絵師としての自負があるがゆえに広重の才に圧倒され絶望していく。北斎の自縛自縛の経緯が丹念に描かれていることが窺える。「浮世絵師」では斬り込めなかった北斎の内面を苛め抜くかのように描く。だが、物語はここで終わらない。広重を襲撃をしようとしたその瞬間、北斎は彼の真の姿を目撃してしまう。

広重は手に折箱を下げていた。錦樹堂で酒が出たのだろう。木曾街道は、保永堂と錦樹堂伊勢屋利兵衛の共版になると聞いている。今夜の招きも、そういう打合せに違いなかった。もてなされたのだ。それなのに、この男の表情の暗さは、どうだ、と北斎は思った。ほとんど別人をみるよ

うだった。高山房でみた広重の印象は、いま月の光でみる顔に、ひとかけらもの残っていないのだ。(中略)それは、人生である時絶望的に躓き、回復不能の深傷を、隠している者の顔だったのだ。北斎七十年の人生が、そう証言していた。(「溟い海」)

面白いのは、またしても北斎だからこそ、広重の絵師としての自負の裏にある広重の抱えた孤独感と鬱屈を確信してしまうということだ。実は広重のこの姿は、作中の北斎にとっては唐突であるが、作品としてはそうではない。ここに至ることが自然になるように入念に準備されている。「東海道五十三次」から北斎を打ち砕く広重そのものを表す絵として「蒲原」が選ばれたことが、それにあたる。この「東海道五十三次」の16番目「蒲原 夜之雪」。温暖な気候の静岡県の蒲原では、実際は雪が降らない。またこの絵の元と思われる地形もあてはまる場所は見当たらない。つまり、この風景は保永堂の依頼により、広重が想像力を発揮して描いたと言える。風光明媚な温かな蒲原を描かず、夜を選びそこに雪を降らせたこと...その本意が何だったのかは知る由もないが、少なくとも藤沢はここに広重の鬱屈と闇を観て、これを作品内に取り込んでいく。「溟い海」では、北斎が「あるがままに描いたように見えた」蒲原から感得した雪と闇の静けさは、広重の心象だったのだ。

広重の絵師としての自負の裏にある絶望と回復不能の傷、それを隠すこと...これは北斎の酔狂じみたパフォーマンスや傲岸さが世間への「必死の恫喝」の裏返しに過ぎなかったことと呼応する。「北斎七十年の人生」という重みが、それを裏打ちするのだ。この呼応は言い方を変えれば、広重の真の姿に自分自身を観たということである。このような絶望と孤独を抱えた者が他者のそれに共鳴する姿は藤沢作品の特徴である。高橋敏夫はこれを、藤沢作品に共通する「鬱屈の交換」と評し、その発現の嚆矢として「溟い海」を評価している。高橋の言う「鬱屈の交換」とは次のようなものだ。

苦しみと悲しみが日々たえまなく降り積もり、どのようにしてもけって崩れない鬱屈をいただく者が、同じく鬱屈をかかえこむ者と、喜びや愉しみでなく鬱屈をこそしずかに感じあい、生きるゆたかさにつなく。これが「鬱屈の交換」である。(高橋敏夫「藤沢周平の誕生 「浮世絵師」から「溟い海」への跳躍にふれて」(『小説トリッパー』2008・6))

高橋の言葉どおり、北斎は広重が自分と同じ鬱屈を抱えて生きる同種の人間であったことを確認出来たことで一種の安堵感に包まれる。その結果、臨界を迎えた老醜はかろうじて暴発を回避され、絵師という自身のあるべき姿へと帰っていく。

やりかけの仕事がひろげてある。北斎は立ったまましばらくその絵を見つめたが、やがて背をまるめて坐ると、そばに積んである夜着を頭からかぶり、行燈を引き寄せつて筆をとりあげた。絹布の上に、一羽の鶉が、黒々と身構えている。(中略)それが、明けることのない、溟い海であることを感じながら、北斎は太い吐息を洩らし、また筆を握りなおすと、たんねんに絹を染め続けた。時おり、生きもののような声をあげて、木枯らしが屋根の上を走り抜け、やむ気配もなかった。(「溟い海」)

ここで北斎が描いている絵がどの作品であるのかは、今回は特定出来ていない(鶉を描いた絵は存在するが)。しかし、ここではあくまで彼の心境を表した架空の絵ということでも良いだろう。國弘正義が指摘するとおり、この絵の中の鶉は北斎自身であり、溟い海は彼の状況を示していると考えられ

る。彼は今までそうであったように孤独と絶望を抱えながら、それでも絵を描くしかない。その業からは逃れ得ないのだから。ただ、このラストシーンで重要なのは、そんな絵を描く北斎自身の描写のほうである。北斎自身とも言えるその絵を「太い吐息を洩らし、また筆を握りなお」して描く。この行為には、諦めにも似た覚悟が見て取れる。そして「蒼黒くうねる海」を「たんねんに」染め続ける。つまり、自身の鬱屈を絵を描くことで表し、その絵が彼自身を更なる鬱屈へと誘う…浮世絵師としての業そのものがここでは描かれる。そして、そんな業を抱えた一介の絵師を止まぬことのない木枯らしという風景が包む。この結末は、北斎が永遠に癒されることのない絵師としての孤独と飢餓、それでも描かずにおれぬ宿業を死ぬまで続けるであろうことを暗示する。だが、北斎は単に淋しくはない、同じ宿業を抱えた人間が他にもいるからだ。

このように「溟い海」では、「浮世絵師」では描ききれなかった北斎の内面を抉り、その宿業を余すことなく描くことに成功している。しかし、だからと言って、本作のテーマが北斎の内面と考えるのは早計である。本作では北斎を中心に据えながら、北斎の絵そのものを絵解きするような場面は存在しない。代わりにクローズアップされていくのは広重の「蒲原」である。この点について、國弘正義は「藤沢の絵の好みとしては広重なのだろうが、内面の怨恨を綴るには北斎がふさわしかった」と述べているが、藤沢の浮世絵評が出ている点は受け入れるとしても國弘の言うとおりだとすれば「溟い絵」はやや分裂症の、完成度の低い私小説と言わざるを得なくなる。となると、本作の主題系は北斎ではないと考えるのが妥当だ。つまり、本作は広重の絵に脅かされる北斎の物語ではなく、北斎の懊悩を駆動力にしながら「東海道五十三次」の正体、広重の鬱屈を発見する物語なのだ。丁度、「浮世絵師」を書くことで、藤沢が北斎の鬱屈を汲み、「鬱屈の交換」を果たしたように、今度は「溟い海」では北斎が広重のそれを見つけて「鬱屈の交換」が行われたのである。とことどころで藤沢の「自画像」になっているという北斎には、「溟い海」では狂言回しの役回りが与えられている。それは、作家が北斎を徐々に、自身そのものから引き離すことが出来てきたことを意味する。そして、作家が直接的に登場人物と「鬱屈の交換」を行ってしまった「浮世絵師」とは違い、虚構化された北斎にそれをさせることが出来たという点で、創作の技巧的な意味での跳躍があり、完成度は高められたのだ。

ただし、ここでの広重の鬱屈の発見は、北斎をとおしたがゆえに発見に留まる。藤沢が作品を創作者として、共感を覚える広重と向き合うには「旅の誘い」執筆まで更に数年を待たねばならない。

2、「旅の誘い」執筆と專業作家としての覚悟 ~ 広重との共鳴 ~

(1) 絵師の業を静かに受け入れる広重 ~ 「旅の誘い」の表現構造 ~

「旅の誘い」(『太陽』1974・4)は、「溟い海」の三年後に発表された作品である。風景画をあまり描いてこなかった安藤広重に、彼の本領は風景画と言い切り「東海道五十三次」を描くように勧めた版元・保永堂竹内孫八。その「東海道五十三次」から「木曾路六十九次」を描くまでの保永堂との付き合い、それを巡る広重の絵師としての自立と葛藤を描いた作品である。物語の終盤、木曾街道を描くことに思いを馳せるくだりは、「溟い海」で北斎が広重の鬱屈を見て取った場面を、広重側から見

たものとして重なる。つまり、「溟い海」の答え合わせのような構造になっており、「溟い海」の補完的な作品と捉えられることが多い。しかし、藤沢の浮世絵評が広重に偏っていたことから考えれば、この作品こそ、藤沢作品の作風を語るために重要ではないか。そこで本章では、「溟い海」との相補関係を意識しながらも、独立した作品として検討してみたい。

物語は、保永堂が「東海道五十三次」の売れ行き好調を告げに広重の元へ訪れるところから始まる。知らせを聞いた広重は「そうあるべきだ」と「安堵に似た緩やかな心の動き」を感じる。既に自分が新しい風景画を描いた確信があるからだ。その心持ちに伝えるように保永堂は「ついに一立斎広重現わります、先生」と淡々と裏打ちする。この絵師と版元の阿吽の呼吸には、広重と保永堂が二人三脚で「東海道五十三次」を作ってきたことを匂わせる。広重は、保永堂と出会った頃に思いを馳せる。

当時、絵で食べていく決意をしながらも不遇の状況にあった広重の元を、同じく無名の版元、保永堂は訪ねてきた。商人らしさより職人らしい風体の彼の持って回った言いよう、なかなか言い出さぬ用件などから、広重は（おそらく生来の疑り深さで）慎重に観察し、対応する。それを知ってか知らずか、保永堂は「あなたの絵についてあなた自身が気づいていない点も見ているかもしれない」と切り出す。絵師としての自負ゆえに広重は「微かな動揺が萌すのを感じ」ざるを得ない。そして、売れなかった広重の「東都名所」を出し、本領は風景画だと指摘する。「ほかにうまいかたが」と苦笑する広重を前に、今度は北斎の「富嶽三十六景」を差し出す。

それは、いつも広重を胸苦しく圧迫する風景だった。（中略）「いうまでもなく絶品ですな」広重は言ったが、不意に衝き上げてきたものに動かされて言った。「だが言わせてもらえれば、臭みがある。たとえば山師風とでもいうか」富士は北斎そのものだった。傲然と北斎が聳えている。普段思っていることだ。（中略）その奇想、手法…。北斎はそれまでの生涯をその絵の中に投げ込んできた。（「旅の誘い」）

「溟い海」で描かれた北斎の傲岸さと呼応している場面だが、広重はその非凡な才能からその圧倒的な技量とそこに北斎の全人生がかかっていることを看破する。だからこそ圧倒される。これは、広重が絵師として立つと決意をしながら、未だ全人生をかけていないことの裏返しだ。しかし、絵師としての本能が、この絵を「臭みがある」「山師風」と言わせる。圧倒されながらも出てきたその言葉こそが、広重の本音、まさに絵師としての一家言だ。自分なら別の絵を描いてみせると白状したようなものだ。そこへ保永堂は、畳み掛けるように同じ「東都名所」の「忍ヶ岡蓮池之図」を取り出しとどめを刺す。それは、広重にとっては特別なものであった。

広重は描きたいものを描いたという感じがした。（中略）それは予感のようなものだった。描きたいものを描いた感じの中に、微かに見えたものがある。浮世絵の世界にはまった自分と、漠とした未来が、その風景の中に描き出された気がし、そのことに自分自身でもいくらか驚いたのだった。（「旅の誘い」）

絵師としての絶対的に譲れない個性、自分だけの持つ本性を見い出しかけた絵なのである。広重自身すらまだ不確かな隠れた思いを、その絵を見るだけで感得したのが保永堂だ。彼の思惑に疑いを持ちつつも、パートナーに選ぶしかなかった。他に彼の理解者はいないのだから。こうして保永堂によ

て、絵師としての本能を炙り出された広重は、彼と共に「東海道五十三次」に着手する。この不思議な宿縁を、広重は半ば自虐してこう語る。

東海道が売れている、と告げる保永堂の笑わない眼を見つめているうち、広重は、あの時俺はこの男の弁舌に乗せられたのだと思った。だが保永堂が現れなかったら、東海道を描いたかどうかは疑問だった。あんたは風景描きだとそそのかし、北斎の永寿堂版東海道、中判縦絵の冊子本を出してさらに煽り立てたことが、広重の旅に火を点じたことは間違いなかった。（「旅の誘い」）
ここにはパートナーとなった保永堂に対する感謝と疑念がないまぜになった複雑な思いがある。少なからず版元からすげなくされた経験を持つ広重にとって、所詮、絵師でなく版元である保永堂は理解者にはなり得ないだろうと予感しているのだ。そして、その予感は直後の保永堂の「今度鶴喜と手を切って、あたしのところだけで出すことにしました」という利益だけを意識した台詞で確信に変わる。そして、広重は思う。

保永堂が来たとき広重は、多分この男は俺に風景を描かせた目の高さを、長々とぶつつもりで来た、と思ったのである。充血したような顔色と鋭く光る眼は、保永堂がうちに騒ぐ興奮を抑えかねていること示していることを示していた。だが保永堂の興奮は、別のところに向けられていたのだ。（中略）いやな予感がした。保永堂は今日、埋もれた絵師を見出した伯楽としてではなく、儲けに血走らせた商人としてこの家に現れたようだった。（中略）広重は気重くそう結論付けた。いまの保永堂は恐らく商いのほかに眼が見えず、絵そのものは単に儲けのための手段に過ぎないと見ている。最初に保永堂をみたときの、油断ならない感じが甦ってきた。（「旅の誘い」）

共に東海道を、そして「東海道五十三次」という絵を旅してきたはずの保永堂は、自身の絵の真の理解者ではなく、それどころか実は同伴者ですらなかった。芸術家と商人との決定的な隔たりを改めて突き付けられることで、創作者としての広重の孤独感は際立つ…。その憂いは、次の「東海道五十三次」の絵への関心を削げさせる。

机の上には描きかけの日坂の絵が乗っている。（中略）構図はほぼ出来上がっている。画面の右半分を日坂の登り道が占め、左に重畳する山の近景、遠景を配置してある。そこを通りすぎたとき、伝説の石を見、哀れな話だと思ったことが記憶にある。その石を描くべきかどうかと思った。だが、なぜか興味は冷えていた。広重は机の下に足をつつまみ、仰向けに畳の上に横になった。ふと渴くように、濃厚な色彩の花鳥画を描きたいと思った。（「旅の誘い」）

ここに登場する「東海道五十三次」の25番目「日坂 佐夜ノ中山」は、箱根に次ぐ東海道の難所の一つと言われる佐夜峠である。遠近法を使い、急な坂を上る飛脚の姿を添えて、その難所らしさを表現した一品だ。その中心には夜泣石の前で立ち止まる人々の絵がある。一休みしているようにも、夜泣石の伝説に思いを馳せるようにも見える。難所の厳しさを前に急ぐ人、立ち止まる人というごく自然な風景に旅愁が忍ばせてあるのだ。夜泣石と旅の孤独の共鳴である。だが、保永堂には、この広重が忍ばせる旅愁は読み取れまい…その孤独感が描くことを躊躇させるのだ。「日坂」の絵解きが、そのまま広重の心中に肉薄する場面とも言える。悩ましいのは、この鬱屈を晴らすために「濃厚な色彩の花鳥画を描きたい」と思うことだ。絵が売れよう売れまいと、広重はどこまでも、骨の髄まで絵

師であることが示唆される。焦燥や孤独感を慰撫するものも、また絵でしかないところに広重の業の深さがあるのだ。

ただし、広重がこの逃れようのない業の深さを自覚するのは、物語が進み、渓斎英泉との邂逅を通してからである。渓斎英泉は、妖艶な美人絵で人気を博した酒と女を愛す放蕩無頼の男で知られた絵師だ。その一方で、晩年に書いた『无名翁随筆』(1833)は、考証学的に優れた浮世絵の貴重な資料として今日に伝わっている。そのため、ここでは、浮世絵師としての業深さと絵師に対する鋭い批評眼を持つ男として、広重を浮世絵の深淵まで誘う存在として機能していく。美女を侍らせ享乐的、言動も風体も武士らしさを微塵も感じさせない英泉に酒を誘われ、広重は次のように思う。

英泉と一緒に飲むのは煩わしい気がした。英泉が描く女を、眼を瞞るような思いで広重は見えてきた。同時にそこまで踏みこまねば、こういう美人絵は描けないだろうという思いがあった。それが絵師というもののだとも思った。だが、そこまで踏み込んだ英泉という人物を、怖れる気持ちがあった。そこには一度見てしまえば、引き返すことが出来ない世界がある。英泉がその世界まで深く降りて行った男であることは間違いなかった。広重が覗きみることおためらう深淵が、英泉の内部にはある。(「旅の誘い」)

絵の真髄、それは人間の奥の奥まで踏み込んだものだけが感得できる。それを体現する英泉を、広重は半ば焦がれ、半ばは同じものを覗いてしまうことを「引き返すことが出来ない」と恐れる。一個の絵師として自立することを望みながら、どこかでまだ武家であることが抜けない自覚の無さが浮き彫りにされてしまう。英泉は、そんな広重の様子に頓着することなく、その風景画を誉めそやし、一方で北斎をこき下ろす。先述した『无名翁随筆』は文中でも言及されており、その批評は的確だ。余談めくが、広重、保永堂、そして英泉と本作の主たる登場人物が、悉く北斎の「富嶽三十六景」に批判的なのは興味深い。「溟い海」で始まった北斎の客体化が本作で完成しているのだ。話を戻そう。英泉は、その的確な浮世絵評を述べた最後に、広重に突きつける。

不意に顔だけ捻じまげて、英泉は広重をじっと見た。鋭い眼だった。「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、ああいう絵は出て来ねえな」(「旅の誘い」)

ここでも「溟い海」で引かれた「蒲原」評が、広重の心象として引用されているが、そのことを後戻りできない絵の世界に踏み込み、その真髄を知る英泉が述べた点が重要だ。英泉は、広重の絵師としての本質を、「溟い海」中の北斎以上に看破してみせたのだ(北斎は広重の暗い表情を見るまで気づけなかった)。つまり、「蒲原」を描いてしまったそのときに、広重は既に絵の深淵に踏み込み、当の昔に後戻りなど出来なくなっていたのである。この事実を突きつけられたとき、彼は孤独な絵師としての旅を進むしかないことを知る。描けば描くほど、自分の心の闇や癒せぬ傷と向き合い傷つき、それでも描く以外の道の無い旅を。広重の静かな覚悟は、英泉の後始末として、極めて商売的な理由で木曾街道の絵を引き受ける場面に象徴的に表れる。

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。あんたは淋しい人だと英泉は言ったが、淋しい人間として、今度は木曾街道を歩いてもよいと思った。（「旅の誘い」）

ここには、絵師という芸術家の持つ逃れようのない業の深さと哀しみを素直に受け入れていく前向きな覚悟がある。この直後の「錦樹堂と共版ならばいいだろう」という独白が、興味深い。浮世絵は広重の心を表す芸術であるが、同時にどこまでも商品である。この独白は、浮世絵の芸術と商品という二重性、商売としても成立させる打算をも引き受けているのだ。これにより、専業絵師としての彼の確かな歩みを予感させる幕切れとなっている。

(2) 前期藤沢周平作品における浮世絵 ～藤沢周平の周辺事情から～

これまでの検討でも明らかなように、藤沢周平の前期の浮世絵師を題材にした作品では、作品を書くことをとおして、浮世絵師に対して藤沢が同じ創作者として彼らと「鬱屈の交感」をしてきた。この様相は『喜多川歌麿女絵草紙』における歌麿に対してまで続く⁸。藤沢は浮世絵師たちについて次のように述べる。

浮世絵師と言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。（中略）浮世絵師たちは、ごく身近な町の人々をいきいきと描いたが、彼ら自身も多くは町の間人だった。しかつめらしく素性を問われる種類の人間ではなかったわけである。

（藤沢周平「あとがき」『喜多川歌麿女絵草紙』青樹社 1977・5）

彼らが市井の間人の一人として懊悩しながら、世の中を見つめた人間であったために、藤沢は関心を寄せたのだ。謂わば、「ふつう」の人であり、北斎や歌麿は素性が知れなかったからこそ、自身を投影しやすかったのである。こうした藤沢の在り様を、谷口佳代子は「実物の浮世絵が、小説構造に深く関連しているわけでない。例えば「旅の誘い」では（中略）実物の「東海道五十三次」という浮世絵が、小説のテーマに関わっていない⁹と評しているが、この見方は、後述する藤沢周平後期の浮世絵をテーマにした作品群を評価するあまりのやや穿った評価であろう。確かに、浮世絵そのものより浮世絵師に関心があったのは確かだ。しかし、「蒲原」の絵の持つ淋しさが「涙い海」での北斎の行動や結末を産み、また「旅の誘い」では栄泉がその淋しさを看破し、広重へ突きつけることによって広重の絵師としての覚悟を促している。浮世絵自体が持つ力が、登場人物の心情と行動と密接につながっているのは、ここまでの検討で確認できる。つまり、藤沢は、浮世絵を作家論的に絵解きし、その読み解きを作品として昇華させているのである。特に「旅の誘い」は鋭い北斎評と広重評に満ちていて藤沢の浮世絵の関心が窺える。したがって、「涙い海」、「旅の誘い」などは、浮世絵に描かれた元の風景に思いを馳せる後期の浮世絵を題材とした作品群とは、読み取っているものが違うと考えべきなのだ。

では、ここまでして藤沢が自身の鬱屈の投影として、しつこく浮世絵師を題材にして描かなければならなかったのか。彼らは、藤沢が口にする「ふつう」とはやや外れている。市井の人ではあっても、

彼らはその市井を見つめる特殊な視線を有した人々だからだ。彼らに固執する理由、そのヒントとしてオール読物新人賞を受賞したときの藤沢の言葉をあげる。

今度の応募は多少追いつめられた気持ちがあった。その気持ちの反動分だけ、喜びも深いものになった。(中略) ものを書く作業は孤独だが、そのうえ、どの程度のものを書いているか、自分で測り難いとき、孤独感とはとりわけ深い。(藤沢周平「受賞のことば」(『オール読物』1971・6) 全霊をかけた創作物について文壇や読者の反応が薄いことは、才能の否定というよりも自身の存在に対する無言の拒否に等しい。鬱屈の吐露である創作によってかえって鬱屈が深まっていく孤独感と閉塞感を藤沢は告白している。この心持ちは四十を過ぎて「必死の恫喝」を試みた北斎、「東海道五十三次」を書く前、芽の出ない頃の広重と必然的に重なる。そして「溟い海」の賞の受賞後は別の苦悩が藤沢を襲う。藤沢の登場する少し前、1967年に没した山本周五郎という時代小説の巨人の存在である。常に類似を指摘され、その後釜として期待されることは、藤沢の個性を否定するものである。そんな藤沢に対して、「暗殺の年輪」の直木賞受賞時に松本清張は、次のように言い添えている。

藤沢周平氏『暗殺の年輪』は、いつもの清冽巧緻な文章である。あまりに細部描写に蔽われているために全体の迫力を弱めているのは氏の美的欠点であろうか。だが、今度の作品はよほど省略が効いている。(中略) 山本周五郎調もかなり除かれてきている。(中略) 受賞を機会に乗雲の発展を望みたい。(松本清張「選評」『オール読物』1973・10)

これは、山本周五郎の影響にとらわれることなく自分の道を進むように示した藤沢への激励である。それと同時に、いかに藤沢が周五郎の影響下にある作家として読まれていたのかという証拠とも言える。「山本周五郎と藤沢周平」、それは奇しくも「北斎と広重」という先人との関係性¹⁰と相似形を成していた。藤沢にとって、面白いことではない。

作品の質が山本周五郎に似ているということを言いたいのだろう。先輩作家の作品に似るということは困ったことでこそあれ、そう嬉しいことではない。(中略) とくに私淑した覚えもないし、まして似た文章を書こうと思ったことは一度もない。しかしそんな私の弁解にもかかわらず、読者が似ていると言えば似ているのである。偉大な先輩作家を持った者の辛いところである。(藤沢周平「山本周五郎と私」『山形新聞』1973・8・6)

「偉大な先輩作家」という言葉に揶揄の響きすらあり、困惑の色は深いことが窺える。そして、自身の変化を「必要を認めない」としつつも「先ず方法としての抒情を捨てねばなるまい」と言う。実際にそれをしたわけではないが、かなり論理的に周五郎からの脱却の模索を意識していたと言えよう。このように藤沢の置かれた状況を見てくると、「旅の誘い」は、「溟い海」の補完としてではなく、自分の好む作風を持つ広重に自身を投影して完成せざるを得なかったと理解できる。「旅の誘い」の幕切れを思い起こしてほしい。浮世絵を商品として、自身の魂を描く芸術品として、その両面を受け入れ、自分にしか出来ない、自分だけの絵の旅へ出立していく。それは、商業作家としてようやくデビューを果たし、自分を信じて書かざるを得ない当時の藤沢と不思議に呼応する。広重の覚悟を通して、藤沢自身も専業作家として覚悟を決めたのかもしれない。

後に藤沢は、「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」¹¹と述べているが、それは妻・悦子を失ったことによる幸せの喪失という個人的な部分だけではなかった。作家という創作者としての葛藤と作風の模索、そして作家としての業を引き受けていこうとする覚悟、まさにこの点において私小説であったと言えるのである。前掲の「山本周五郎と私」が、広重が自身の心の深淵を覗き、孤独な創作の旅路を歩む決意をする「旅の誘い」が発表される一年前に書かれたものであるのは、示唆的とすら言える。また藤沢は、次のようにも言及している。

いつかまた市井ものに帰りそうな予感がある。(中略) 漠然と考えられるのは、その時、山本周五郎が見たことのない眼で、その時代の日の輝きを視、その時代の人の肉声が聞けたらということである。(「山本周五郎と私」)

ここには周五郎との決別を改めて述べた反骨と自負が見える。やがて、「溟い海」で見せた不幸を静かに見つめていく「鬱屈の交感」という藤沢流の片鱗は、彼の個性として結実していく。向井敏は藤沢周平の時代小説全体を俯瞰して、次のように述べる。

藤沢周平の描法は(中略)読者にもたれかかって、口うるさくかきくどいたりはない。背筋をまっすぐに伸ばして青眼に構え、暗い結末に向かってどどめようもなく流されていく男たち女たちの姿をきちんと描く。みじめな結末に終わるしかない彼らの行状をありありと物語る。(向井敏『海坂藩の侍たち 藤沢周平と時代小説』文藝春秋 1994・12)

周五郎作品では、登場人物が周五郎になりかわって教訓を語ることが多々ある。しかし、藤沢周平の時代小説の登場人物は、そうした人生論を語ることがないと向井は言うのだ。このことは、初期小説にあったような登場人物が作者の自画像という状況を、藤沢が脱却したことを意味する。小説という作品空間の構成を崩さず人物を収めきる作風を獲得したことで、藤沢は周五郎と並ぶ時代小説の作家となっていくのである。では、浮世絵師が藤沢の投影でなくなったとき、藤沢の浮世絵小説はどのようなものを描写していくのだろうか。次章では、そこへ筆を進めよう。

3、風景画をあるがままに見る作風へ ~ 広重を超えて ~

(1) 作風の変化 ~ 明るさとユーモアと ~

「旅の誘い」では、広重が商品として、芸術作品として、その双方を成立させながら、自身の絵を模索する覚悟を決めた。そんな広重を描いた藤沢も職業作家として変わっていく。それは作風に明るさやユーモアが加えられていったことにある。おそらく、その嚆矢となったのは「竹光始末」(『小説新潮』1975・11)であったろうと考えられるが、藤沢自身が明るさやユーモアの挿入に自覚的だったと述懐するのは、「用心棒日月抄」(『小説新潮』1976・9~1978・6 不定期連載)である。「用心棒日月抄」は、ある事情から脱藩した明朗快活な青年浪人、青江又八郎が、狸のような口入屋である相模屋や先輩浪人細谷に翻弄され、結果的に犬の用心棒をするという形で始まる。そこには用心棒というキャラクターが持つ時代劇の悪役という定番イメージも、黒澤映画の三船敏郎の持つ懐の深い豪放磊落さもない。そうしたイメージを反転させた可笑しみから始まる。そこに市井の人々の生活、剣豪小説としての面白さ、「忠臣蔵」の裏側を覗いていくような物語性、藩内の陰謀劇、つかの間の恋愛と

いった様々な要素が過不足なく噛み合った娯楽小説だ。後に「孤剣」「刺客」「凶刃」とシリーズ化され人気作の一つとなっていく。藤沢は次のように述べている。

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。(中略)それは当然、職業作家として物語にむかう決心をつけたということであった。(中略)そのことを方法として自覚したのが、『小説新潮』に連載した「用心棒日月抄」あたりからだということは、かなりはっきりしている。(前掲「転機の作物」)

藤沢は自分だけのためだけでなく「読者に対して正直」であろうとして、小説の方法論を編みだそうとしたと言う。そして、それを「職業作家として物語にむかう決心をつけた」とする。私小説から読者を意識した大衆娯楽小説への飛躍を始めたのである。一般に藤沢の作風の変化は、再婚をし、専業作家になり生活の安定と充実を手に入れたことによるところが大きいとされる。それは間違いでなからうが、そうした中でも藤沢は、作家として何をいかにして書くのか、それを模索する旅を続けていた。勿論、自分に対しても「正直」である以上、その面白さには哀切も欠かせない。明るさと哀切…二つが揃ったとき、その作品世界には奥行が生まれる。人間は哀しんでばかりで生活をしていないし、逆に喜びのみで生活をしていない、二つをないまぜにして生きている。より自然な人間を描くには、この奥行の創出は必然であった。

明るさとユーモアの挿入によって生まれた作品世界の奥行は、藤沢を自然に市井ものの創作に戻らせる。その一つが、「橋ものがたり」(『週刊小説』1976・3・19～1977・12・2 不定期連載)である。山本周五郎「柳橋物語」を意識したかのようなタイトルの本作は、橋を媒介にその近くを生きる名もなき様々な市井の人々の有様を綴ったもの短編集である。例えば、「小さな橋で」は10歳の子ども、「小ぬか雨」では婚前前の二十歳の女性といったように各短編によって中心となる人物、語り目線も様々で、彼らの目線で生活を丁寧に描いているのが特徴だ。淡々と彼らのものの捉え方を描き、それを非難したり、教訓を垂れたりということはない。周五郎の市井ものとは違う、ただ人々の生活を静かに見る温かい眼差しという藤沢の作風が芽吹いているのだ。

その一方で、その物語は良くも悪くもドラマチックである。例えば、先にあげた「小さな橋で」では父の失踪による不幸、姉の駆け落ちなど日常を脅かす非日常が、否応なしに少年に大人の世界を垣間見せるという構造である。また、あるいは「小ぬか雨」では、意に染まぬ結婚をひかえた二十歳のおすみが、ふと家の土間を見たら若い男(新七)が蹲っているという非日常から始まる。その(実は人殺しをした)男をかくまううちに遅すぎる初恋が訪れるが、やがて男が去って恋が終わっていくという物語だ。最後、おすみはこの初恋を忘れぬことで、淡々とした分相応の人生を歩もうとする。切ないが、前向きな気持ちを感じさせる幕切れである。このように流れとしては、「決して良いことのない日常 事件(非日常) わずかに希望ある日常へ戻る」という構成である。これは「日常 犯罪、事件による日常の崩壊 事件解決による日常の更新」というミステリーの常道と全く同じである。このことは、登場人物たちを非日常に置くことで彼らの日常を炙り出す、言い換えれば、ドラマによって人物を描写するという手法を用いているということになる。勿論、「橋ものがたり」は、詳細は割

愛するが優れた作品であり、その方法論に異を唱えるつもりは毛頭ない。ただ、技巧的な面と「ただ見守る」という目線が混在する作風であったというだけである。また、連載当時は、あまり注目されなかったが¹²、先述した藤沢の明るさを挿入が生き生きとした市井ものになったという点で、やはり重要な作品である。

(2) 再び、浮世絵の世界へ ~ 浮世絵師から浮世絵へ関心の移り変わり ~

その後、藤沢は伝奇もの「闇の傀儡師」(1980)や江戸を舞台にした恋愛小説「海鳴り」(1984)など様々なジャンルに挑戦していくが、藤沢作品の円熟については、「時代小説作家藤沢周平の文学的豊熟期は「海鳴り」や「風の果て」とともに始まった。しかし、藤沢時代小説の頂点に立つのはやはり「蝉しぐれ」であろう¹³」という蒲生芳郎の言葉が、作品の順序が前後しているものの概ね妥当なところだろう。つまり、藤沢の故郷、山形の風土をもった架空の藩、海坂藩を舞台とした「海坂もの」を中心に、人間の仕方のない運命を掬い上げていく小説が「青春期以来のこの作家に独自の詩的感性がおしなべて通底している」¹⁴ ようになったということである。

そのような円熟期に達する中で、浮世絵に関する藤沢の関心が再燃したような連作集が二つある。本稿の流れに沿って、時系列順にその中身を確認してみよう。

まず、「江戸おんな絵姿十二景」(『文藝春秋』1981・3~1982・2)である。本作は、毎回、折込カラーで1枚の浮世絵が掲載され、それに材を取った藤沢の小説が続くという構成の作品であり、浮世絵と藤沢のコラボレーションといった風体の試みである。2016年にカラーでの浮世絵が掲載された形で単行本化され、2019年現在は当時の雰囲気を確認できる。本シリーズについて谷口佳代子は、本作で採りあげられた浮世絵が全て人物画であることに注目し、「十三夜」(『文藝春秋』1981・10)と対象となった歌川国貞「集女八景・洞庭秋月」とを比較し、描かれた女の化粧をする様が主人公の心情の転機として絵自体が物語の要になっている点、絵の構図が作品の中に取り込まれていることを詳細に分析している。その上で、次のように述べる。

浮世絵に描かれる人物を、小説の主人公に据えて、物語を構成している。さらに浮世絵に描かれる人物の表情や小道具、その背景が、小説のテーマと関わり合っている。(中略) 風俗の奥に描かれた人物の生活を、積極的に読み取ろうとした。そして視覚的に訴える浮世絵を利用して、「江戸おんな絵姿十二景」という市井の1コマを断片的に書いた掌編小説を、一挙に複雑に構築したのである。谷口佳代子「藤沢周平と浮世絵 「江戸おんな絵姿十二景」を中心に」(『東アジア日本語教育・日本文化研究』2009・3)

谷口は、浮世絵という視覚的な芸術を文章表現に落とし込む形で本歌取りしてみせた藤沢の手腕を評価する。作家藤沢周平による技巧の一つの極致と言えるが、谷口の指摘で注目したいのは「市井の1コマを断片的に書いた」という点である。そう、このシリーズでは、先述した「橋ものがたり」とは一転して、事件らしい事件が起きない。更には言えば、作品で描かれる時間もほんのわずかの時間だけのものが多いということである。例えば、「おぼろ月」(『文藝春秋』1981・5)では、自分の縁談に乗り気でないおさとが、幸せそうな友人きくえの家から自宅に帰る間に、男性と少しお茶をするという

だけの話である。その男性と道ならぬ恋に落ちるなどのドラマチックな展開は一切ない。日常における、ちょっとした浮ついた気分、そしてそれだけで幸せになれる、そうした感情の小波のようなものを掬い上げている作品なのだ。藤沢は本シリーズについて、次のように述べる。

一月から十二月まで季節に対応した話を、ごく簡単なあらすじだけつけて、担当編集者の佐野香奈枝さんにわたし、それに対応するような絵をさがしてもらうことにした。その上で、小説に仕上げるときは微調整を行うことにした。絵を編集者の選択にゆだねることで、創作のときのハードルを高くしたわけである。だから「江戸おんな絵姿十二景」には、若干の遊びごとと、小説家としてこの小さな器にどのような中身を盛ることができるか、力倆を試さるような緊張感が同居している。(藤沢周平「あとがき」『日暮れ竹河岸』文藝春秋 1996・11)

編集者とのキャッチボールの中で、浮世絵から想像される人々の生活を切り取っていく洒落た作りであったことが窺えるが、ここには藤沢の作家としての自負というよりも、小説という作品を作り出していく楽しみ、読者をいかにして楽しませるか、まさに「遊びごと」としか言いようのない余裕が窺える。編集者という他人の意図をいかに組み込むか、そうした心持が本歌取りの技巧を生み出したのだろう。また、本シリーズが人物画であることから、次の藤沢の発言も注目しておこう。

江戸時代の浮世絵とかを見るときにかぎって、もっとも心惹かれるのが人物だというのは奇妙なことである。(中略) そうした風景(筆者注：北斎、広重のこと)も長喜や歌麿の描いた美人絵にはおよばないと思うことがある。そういう絵を眺めていると、その時代に息づいていた人間の呼吸がつつわってきて、圧倒されることがある。しかしそういうときの私の眼は物書きの眼になっていて、感動も絵そのものが呼覚ます芸術的な感興とは、少し異質なものかも知れないという気になる。(藤沢周平「風景と人物」『サンケイ新聞』1977・6・10)

藤沢は、浮世絵、特に人物画において「その時代に息づいていた人間の呼吸」を「物書きの眼」で感得するという。ここには前期の藤沢作品にあった浮世絵師への関心から抜け出ていることが確認できるだろう。静かに絵自体と向き合い、その世界を読み取ろうとする姿勢を得ている。つまり、「江戸おんな絵姿十二景」とは、作品の創作上の都合による余裕と緊張から生まれた技巧と人物画に対する「その時代の人間の呼吸」を体現したい作家性が融合した結果、生まれた作品と言えるだろう。そして、その流れの中で、藤沢は従来のドラマチックな展開から脱却し、日常の1コマだけを的確に切り取る方法を手にしたと考えられる。人々の生活を静かに見る温かい眼差しは、より推し進められたと言って良い。

そして、その眼差しの到達点、その一つと言えるのが、晩年の連作集「広重「名所江戸百景」より」(『別冊文藝春秋』194~214号)である。このシリーズは、広重の「名所江戸百景」を踏まえて、その風景を作品の背景として取り込んだ7作品のシリーズである。連載時には、小説の冒頭に白黒になった対象となる浮世絵が画面半分を占める挿絵として利用されている。本歌取りの要素を持つ「江戸おんな絵姿十二景」に比べると技巧的な複雑さはない。しかし、風景画は、絵師の心情は投影していても、描かれている人物自体の心情が風景全体を支配しているわけでない。だから、この点を瑕疵と考えるのは妥当とは言えない。「江戸おんな絵姿十二景」とは、作品の狙う目的が異なると考えるべ

きだろ。

それでは具体的にいくつか採りあげてみよう。まず「びくにはし雪中」を題材にした「雪の比丘尼橋」（『別冊文藝春秋』196号 1991）である。この浮世絵で京橋川にかかる比丘尼橋を中央奥に据えた雪の街並みを描いたものだが、目立つのは、猪鍋屋の「山くじら」という看板、栗（九里）より（四里）美味い薩摩芋を丸焼きにしているという意の「やき十三里」の看板である。どれも洒落を込めた小粋な看板で、焼き芋屋前に犬がおかれることで、その匂いを感じさせる。そして橋を渡る振り分けの荷を担ぐ商人は、おでん爛酒屋か煮売り屋であろう。人気がないのは、人々が店内に籠り、暖かい食べ物を楽しんでいるからだろうと思わせる絵である。

本作は、この「山くじら」の看板の店に、腰痛が引いたときにしか働けぬ老いた独り者の鉄蔵が置かれる。世を僻む鉄蔵は、酒の勢いで若い者に絡んで、逆にのされてしまう。店の若女房の心配をはねのけ帰宅したが、ふと亡妻を思い出し自身の若いうちの無頼による今の窮状を噛み締める。そんな夕刻のひと時だけを描いた物語だ。

藤沢は、洒落の利いた看板、中で暖かいものを食べているかもと思わせる絵を前にして、その中心を外していく。皆が暖を取り楽しむ中で、そこから疎外された男に焦点を合わせるのだ。店の中にそんな人間がいても不思議はない。また絵だけからは想像しにくいのが、比丘尼橋は私娼である夜鷹のたまり場である。場末感もある場所であり、飲み屋の喧嘩も茶飯事だったはずだ。広重の絵が描かなかったことを、広重の絵の世界から見つけ出していく。それでいながら、物語は絵の持つ魅力は、決して外さない。物語の最後、自分の窮状を噛み締めた鉄蔵の描写を確認してみよう。

おや？ 誰かが泣いていやがる、と思って鉄蔵は顔を上げた。だがすぐにそのすすり泣きは、ほかでもない自分の口から出ていることに気づいた。泣きながら、鉄蔵は飯を炊くためにそろそろ立ち上がった。（「雪の比丘尼橋」）

身体もぼろぼろ、明日を生きていくのも難しい独り者の鉄蔵の未来は暗い。寧ろ、惨めな末路がもう目の前にある。にもかかわらず、「飯を炊くためにそろそろ立ち上がった」その姿には、死を迎えるそのときまで、人はその日を生きていかなければならないという業が見える。どんなに哀しくても、どんなに辛くても、人は生きるためにご飯を食べる。それが人間の哀しさであり、強さでもある。この幕切れには人生の哀歓が凝縮されている。「びくにはし雪中」の絵は、暖かい食べ物屋だけでなく、しんと雪の降る寒さも印象に残る。人気の無さと遠近法で寒空を行く商人の姿が奥に置かれることで寒さが遠く続くことが表現されている。食べ物屋の暖かさや凍える雪空の対比で、それぞれが引き立つ絵なのだ。藤沢は、「びくにけし雪中」から人間と食べ物、人生の悲哀を掬い取り、絵には登場しないがそのテーマを象徴する拗ね者の男、鉄蔵を造形しているのである。

もう一遍、「品川すさき」を題材にした「品川洲崎の男」（『別冊文藝春秋』214号 1995）も見ておこう。この話では、場末の飯屋で働き晩婚となってしまうみちという女性が中心人物である。今の亭主、富蔵との間にいさかきがあったその日、みちは目の前を通った男に目をやった。男はみちと少し前まで訳ありだった人物である。その男・乾物問屋の主人が若い女と一緒に歩いていた。今の自分の身を考え、やるせなく満たされない気持ちになり、一時的に憤懣をぶつける。しかし、やがて冷静

になり、その乾物屋の主人、信兵衛にちょっとしたいたずらをする事で、今の夫に対する優しい気持ちに戻る。これまた、ほんのひと時のことだ。ふと今の生活への不満や迷いが湧くが、やがて自己解決に向かうということは、誰しもが日々の生活で繰り返しているような感情だ。

この平凡な一女性の物語の中で浮世絵「品川すさき」は、みちと信兵衛との出会いの場の舞台として利用される。「品川すさき」は、絵が出来上がった当時にあったはずの御殿山下砲台場が描かれていないことから描かれた時期や省かれた意図が議論に上る絵だが、構図としては洲崎弁天のお堂を中心にその向こうに浮かぶ何艘もの船を浮かべた品川洲崎岬の風光明媚さを切り取った一作である。絵の左下に見える料亭、これは品川宿で最も有名な飯売旅籠屋だった相模屋も見える。初日の出の名所として知られた景勝地に相応しい絵だ。その洲崎弁天が、みちと信兵衛の出会いの場である。風光明媚な場所を男女の遊びの逢引きの現場として使う遊び心と見えなくもないが、歓楽街である品川の脇にある寂れた獺師町という洲崎のもう一つの側面をこうした密かな出会いがありうる場として創造したのである。また、このような、寂れているが美しくもある場所は、そこに育ったみちの心根と境遇とも重ねられる。みちは、劇中、このように言う。

いつかは...日の差す表店へ出るのだ、とっていた。あたたかい日が差す店の前を、絶えず身ぎれいに装った人たちが行き来し、遠くからのどかな物売の声が聞こえてくるようにぎやかな表通り、店構えは小さくとも、そこに店を借りて鋳り師の看板を上げよう。(中略) ひとには誰でも、前途にたとえ小さくともあたたかく光るものを見つめていないと、当面の鬱屈に耐えられない。(中略) そののぞみは微動もせず、みちは想像するだけでたのしくなる。「品川洲崎の男」両親が死なれ、叔父叔母に引き取られ、幼くして奉公に出ざるを得なかったみちにとって、暖かい表の世界へ行く希望はとても大切なものだ。そして、そのささやかな「のぞみ」のために、結構な金額の貯金もしているし、また「のぞみ」をくじくような富蔵の無邪気さや不甲斐なさに鬱屈する。その鬱屈が、信兵衛と肌を重ねるようなことになる浮気の原因ともなっている。品川洲崎という場所が、行動原理、物語の展開とも密接にかかわっていることが分かる。信兵衛をお店で狼狽えさせ一矢報いた後、みちの独白も印象的と描かれる。

富蔵にやさしい気持ちが動き、このへんがあたしらの相場じゃないの、と思った。それに、がんばってたねに金を貸さなかったから、表店に移る金は手つかずで残っている。そのころまでには、いくら甲斐性なしの亭主でも簪一本ぐらいはつくってくれるだろう。みちはかすかな幸福感につつまれて、帰りの足を動かしている。「品川洲崎の男」

ここには、分相応を知り、それに見合った夢に向かおうと生きていく女の力強さと心の機微が表れている。「帰りの足を動かしている」という表現には、彼女が自分の意志で日常に戻っていく様が込められており、この先、彼女が自分の足で希望を持って進むことも窺えて、明るさに満ちている。こうして、物語は浮世絵「品川すさき」の持つ風光明媚な明るさへと帰っていく。

ここまでの議論をまとめよう。「広重「名所江戸百景」より」は、浮世絵が切り取った風俗(人々の暮らしなど)そのものを眺め、その奥にある人々の生活の匂い、そこにある思いを汲み取り、掬いあげて、たった一日の出来事として再構築した作品である。そこでは、藤沢自身が浮世絵をとおして、

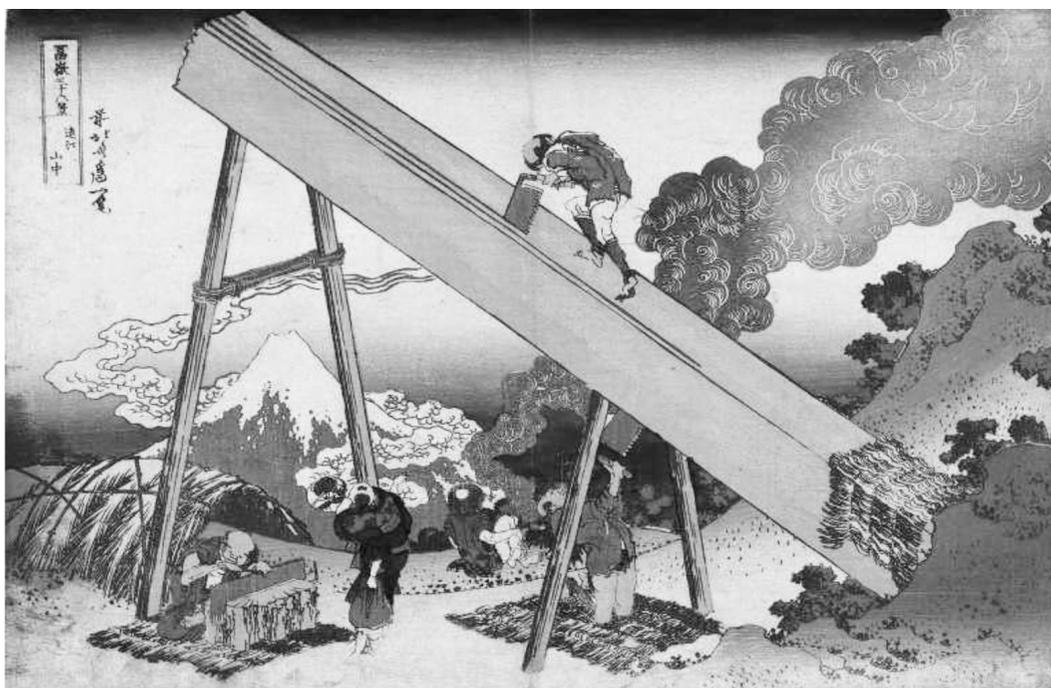
広重が見たであろう風景そのものを想像している。そして、広重の浮世絵が拾うことがなかった、もっと小さな存在、そこで生きていたであろう人々の生活を活写する。それは広重が見ていながら、注視しなかったものを藤沢の目線で捉えていく作業であったのだ。それを支えたのは、彼が小説を書く中で身に着けた「人々の生活を静かに見る温かい眼差し」である。それにより、広重が切り取った風俗よりも更に細密に彼らの生活を見つめていく。その「ありのままを切り取る」作風に憧憬を抱き、「鬱屈の交感」をした広重の作品も遂に単なる題材として扱い、彼の風景の中にあるもっとも小さな人物と事象を捉えていく。それでいながら、広重の絵が持つ力も決して無視せず、それを描いた広重の思い（絵の主題）を拘って、形象化している。言い換えるなら、藤沢が自身の小説の表現手法を駆使して広重の「名所江戸百景」を批評してみせたのが本シリーズなのである。広重に対しては他の批評家の如く多弁である必要はない、彼と同じく人々の生きる様を清濁余すことなく、ただ自然な風景として作品に綴じ込むだけで良かった。無芸の芸とも言える芸の極みだった（実際は様々な工夫を使いつつ、それを見せない）。「溟い海」から連綿と続く浮世絵師たちとの芸術家としての対峙の着地点がここにあると言えよう。

まとめ

本稿では、浮世絵とそれにかかわる藤沢周平の作品群を通時的に見ることで、その作風の変遷を見てきた。そこで明らかになったのは、次のことである。習作「浮世絵師」から「喜多川歌麿女絵草紙」に至るまでは、浮世絵から絵師の意図や生き様を読み取り、それを自身の半生と重ねて人物造形することに腐心していた。その腐心をとおして職業作家としての覚悟を得た藤沢は、今度は読者を楽しませることと藤沢自身の思いの双方を昇華する藤沢独自の作風の確立を模索する。この模索には、周五郎と似ていると言われる環境に対する反骨もかかわる。その中で、彼は自身が作中で好んだ安藤広重の「ありのままに描く」あり方を小説の手法へと落とし込み、確立する。そして、藤沢の言葉は、かつて半生を重ねて同じ覚悟をした広重の作品をも批評できる言葉となった。

杉本章子は、藤沢の生前最後の作品集が「江戸おんな絵姿十二景」と「広重「名所江戸百景」より」をまとめた『日暮れ竹河岸』（1996・11）だったことを受け「安藤広重に始まって、安藤広重に終わったのだ…」と感慨深げに述べているが、それだけではない。藤沢は、「広重「名所江戸百景」より」では広重から学び獲得した藤沢の眼差しで広重を語った、そのクリティックな行為は広重をまさに超えようと飛躍した瞬間ではなかったか。だとすれば、藤沢周平は、広重に始まり、広重に到達し、広重を超えていこうとした弛まぬ努力の人だったと言えるだろう。こう考えると、冒頭に触れた「ふつうが一番」という口癖には彼の人生哲学以外に、作家として自身の作風を確立するための葛藤と戒めと言いつつも感ぜられたようにも感じられる。そんな彼の人生が、広重を超えて閉じられたこと、人生の辻褄とはまこと不思議だと思わざるを得ない。

本稿は、「藤沢周平と浮世絵～作家としての円熟を見る視座～」とのタイトルで、2017年7月20日に春日井市、かすがい熟年大学にて行った講演内容をもとに加筆修正を施し再構成、まとめなおしたものである。ご清聴頂いたお客様、講演にご尽力頂いた春日井市役所の皆様方に、この場を借りて厚く御礼申し上げたい。



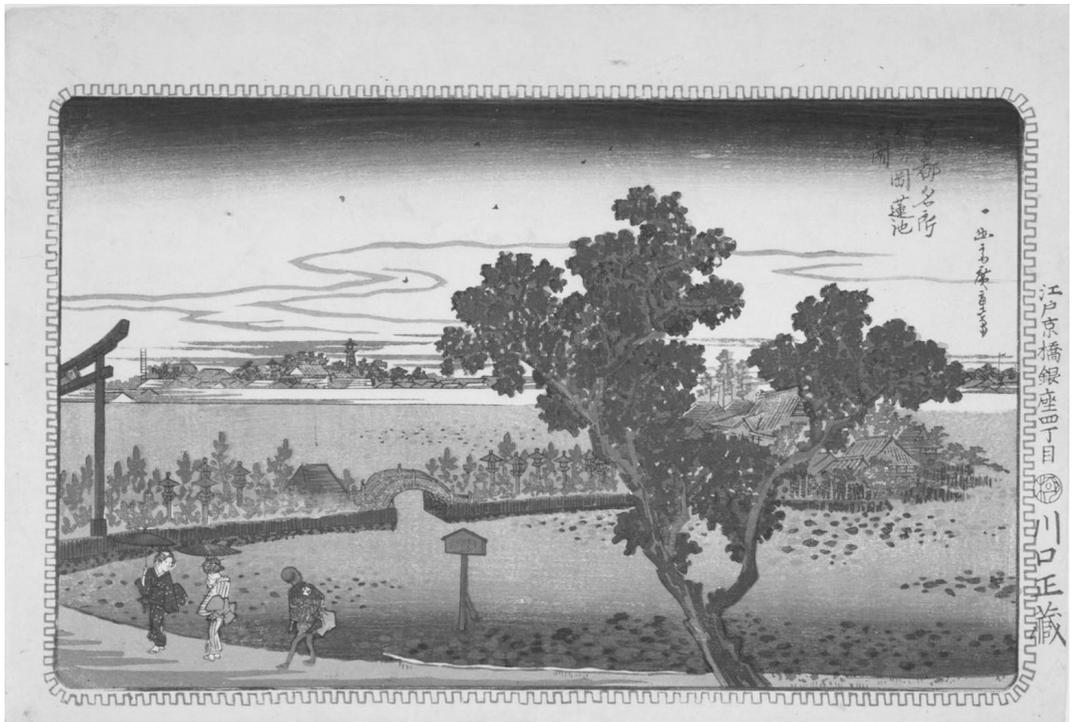
「遠江山中」



「凱風快晴」



「蒲原 夜之雪」



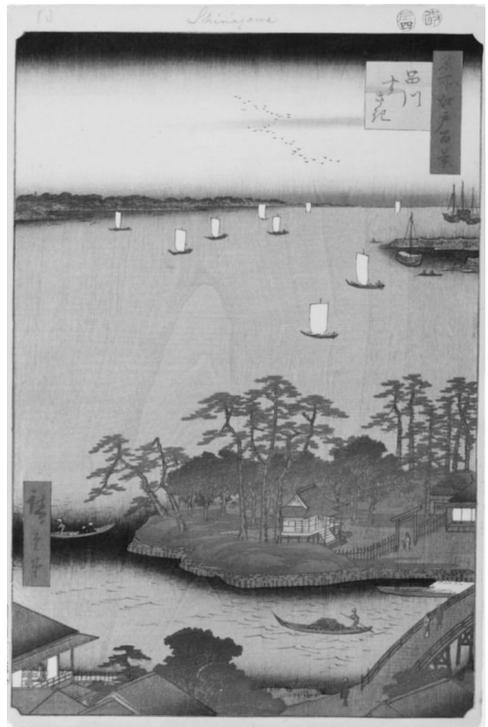
「忍力岡蓮池之図」



「日坂 佐夜ノ中山」



「びくにはし雪中」



「品川すさき」

注

- 1 藤沢の娘である遠藤展子による『藤沢周平 父の周辺』(文藝春秋 2006・9)、『父・藤沢周平との暮し』(新潮社 2007・1)の二冊を原作としたテレビドラマ。小菅留治(藤沢周平)に東山紀之(『山桜』(2008)、『小川の辺』(2011))を、妻に松たか子(『隠し剣 鬼の爪』(2003))と藤沢周平作品の映像化と縁の深い配役がなされている。
- 2 対談：松たか子×遠藤展子「藤沢周平さんの口癖だった「ふつうが一番」。でも、それが一番むずかしい祝・橋田賞受賞！一人娘が明かすドラマ原作『藤沢周平 父の周辺』とおき秘話」(文春オンライン 2017・5・2 <http://bunshun.jp/articles/-/2346?page=2> 最終閲覧日：2019・1・3)
- 3 1964年4月10日付の書簡。
- 4 井上ひさし「橋ものがたり」文庫版解説(新潮社 1983・4)
- 5 藤沢は「『溟い海』の背景」『週刊文春』1979・10・4)にて「三十代のおしまいごろから四十代のはじめにかけて、私はかなりしつこい鬱屈をかかえていた。(中略)私的なものだったが、私はそれを通して世の中に絶望し、またそういう自分自身にも愛想をつかしていた。」と述べており、それが小説執筆の原動力であったとしている。初期作が私小説的と呼ばれる所以の一端である。
- 6 高橋敏夫「藤沢周平の誕生 「浮世絵師」から「溟い海」への跳躍にふれて」(『小説トリッパー』2008・6))
- 7 注5に同じ。
- 8 諸田玲子は、『喜多川歌麿女絵草紙』の解説で、藤沢がもし浮世絵を描いたら、「本作の喜多川歌麿のような絵」だと述べている。つまり、歌麿に対しても、藤沢は自身を投影していたのである。
- 9 谷口佳代子「藤沢周平と浮世絵 「江戸おんな絵姿十二景」を中心に」(『東アジア日本語教育・日本文化研究』2009・3)
- 10 余談だが、よく比較の対象にされる池波正太郎について藤沢周平は「先輩作家、同時代作家の中にも、描く世界、表現の方法がまったく異なる安心して読める作家も当然いて、池波さんはそういう作家の一人だったのである。」(藤沢周平「池波さんの新しさ」『オール讀物 臨時増刊号』1990・6)と述べている。池波も藤沢も歴史小説に傾くことをよしとせず、時代小説にこだわった作家だった。二人は作家としては同志のようなものだったと言えるだろう。
- 11 藤沢周平「転機之作物」(『波』1983・6))
- 12 藤沢は、プロデューサーの石井ふく子が、「小ぬか雨」をテレビドラマ化の企画を持ち込んできたことについて次のように述べている。

私は映像化された自作を楽しむと同時に、書き手である私にも出版社にも、さほど厚遇されたとは言えない「橋ものがたり」に、そういう機会がめぐって来たことをひそかに喜んだのだった。(『明治座二月公演パンフレット』1982・2)

自身が時間をかけすぎてしまったがゆえに地味になってしまった作品への愛着が窺える。このテレビドラマ「小ぬか雨」1980年(TBS系)は、おすみ：吉永小百合、新吉：三浦友和という配役。因みに本稿冒頭で触れたテレビドラマ「ふつうが一番 作家・藤沢周平 父の一言」も石井ふく子の手によるものである。
- 13 蒲生芳郎「生涯の追憶」(『山形新聞』2007・10・18)
- 14 前掲・蒲生
- 15 外壁が土蔵のような海鼠壁だったので土蔵相模と呼ばれた相模屋は、御殿山のイギリス公使館焼き討ち事件の首謀者が宿泊、高杉晋作や久坂玄瑞らの密談、桜田門外の変でも、当日、浪士たちの本拠地など、歴史の転換点を見つめた旅籠である。